LES
FÊTES
DE LA
RENAISSANCE

II

FÊTES ET CÉRÉMONIES AU TEMPS DE CHARLES QUINT

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUF

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

394
J16f
v. 2
cop. 2

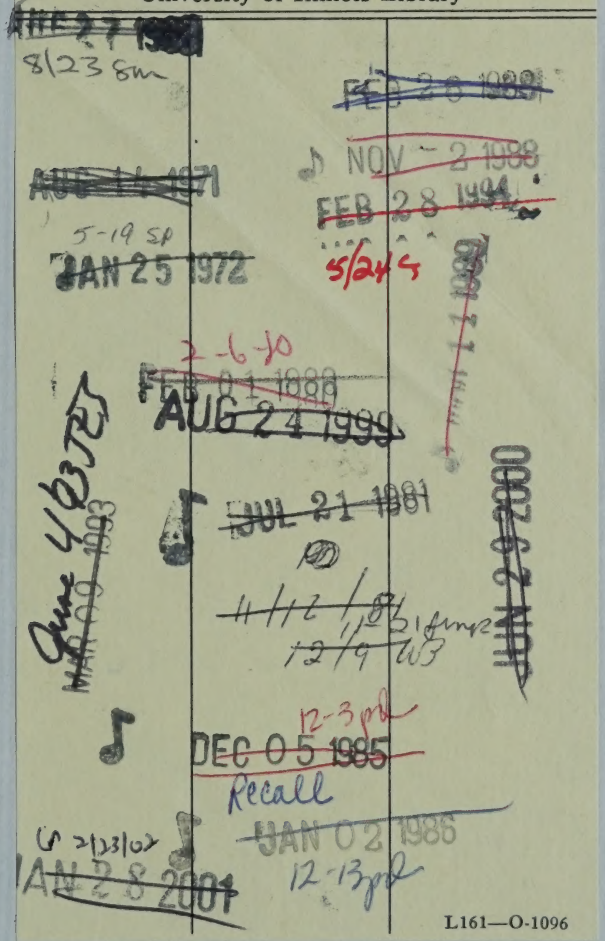
Music

OAK ST. HDSF

The person charging this material is responsible for its return on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library



L161—O-1096

LES FÊTES DE LA RENAISSANCE

II

Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint

IIe Congrès de l'Association Internationale
des Historiens de la Renaissance (2e Section)

Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957

FÊTES ET CÉRÉMONIES
AU TEMPS DE CHARLES QUINT

Etudes de Marcel Bataillon, Vicomte Terlinden,
Pierre Mesnard, Frances A. Yates, Pierre Du Colombier,
Sydney Anglo, Paul Kast, Hugh Baillie, Hermann Heusch,
Jean Robertson, A. Rodriguez-Moniño, André Chastel,
V. L. Saulnier, Nanie Bridgman, Pierre Brachin, A. van Elslander,
L. van Puyvelde, Marcel Lageirse, A. Corbet, Daniel de Voto,
Daniel Heartz, S. Speth-Holterhoff, Sheila Williams, C. A. Marsden,

réunies et présentées par
Jean Jacquot

EDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
13, Quai Anatole-France — PARIS (VIIe)

MCMLX

COLLECTION

LE CHŒUR DES MUSES

Ont paru dans cette collection des recueils d'études sur les sujets suivants :

Musique et poésie au XVI^e^ siècle.
La musique instrumentale de la Renaissance.
La Renaissance dans les provinces du Nord (Picardie, Artois, Flandres, Brabant, Hainaut).
Les fêtes de la Renaissance, volume I.
La musique de scène de la troupe de Shakespeare. (Les Comédiens du Roi sous le règne de Jacques I^er^).

En cours d'impression :

La représentation d'« Edipo Tiranno » au teatro Olimpico de Vicence. Etude par Leo Schrade, avec une édition des chœurs d'Andrea Gabrieli et de la traduction d'*Œdipe-roi* par O. Giustiniani.

En préparation, notamment :

La musique des Intermèdes de Florence (1589), édition par D. P. Walker.

Ont paru dans la série « Les Luthistes » :

Guillaume Morlaye : Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et luth.

Thomas Mace : Musick's Monument, vol. 1, fac-similé.

En cours d'impression :

Adrian Le Roy : Premier livre de tablature de luth.

En préparation, notamment :

Musick's Monument, vol. II, étude et transcriptions.

Œuvres d'Adrian Le Roy et des luthistes du XVII^e^ siècle.

394
J16f
v. 2
cop. 2

music

Avant-propos

Les journées de Royaumont (juillet 1955), dont les travaux constituent le premier volume des Fêtes de la Renaissance *dans la collection du « Chœur des Muses », avaient été consacrées principalement à la période 1550-1630. C'est pourquoi il fut décidé d'aborder, lors d'une nouvelle rencontre, l'étude des fêtes dans la première moitié du* XVI^e^ *siècle. Nulle occasion ne pouvait être plus favorable que le II^e^ Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance. Ses organisateurs avaient choisi pour thème « La Cour de Charles Quint et la Culture de la Renaissance » et pour cadre des villes de Belgique, Bruxelles, Anvers, Malines, Gand, Bruges, Liège, riches de souvenirs, de monuments, de trésors d'art. Ils voulurent bien prévoir, à côté d'une 1^re^ section où serait examinée sous différents aspects l'histoire de la Culture, une 2^e^ section qui traiterait des Fêtes et Cérémonies.*

Le Congrès était placé sous le haut patronage de S.M. la Reine Elisabeth de Belgique. Le Gouvernement, les Provinces, les Villes, le Ministère de l'Instruction Publique, les Universités, les Archives, les Bibliothèques et les Musées de Belgique étaient largement représentés dans un Comité d'honneur et un Comité exécutif.

La préparation du Congrès fut l'œuvre de ce Comité exécutif, présidé par le Vicomte Terlinden, président du groupe belge de l'Association, en étroite collaboration avec M. Marcel Bataillon, président, M. l'abbé Raymond Marcel, secrétaire général, de l'Association Internationale, et avec le groupe français présidé par M. Raymond Lebègue. M^lle^ Lucienne Van Meerbeeck assura, avec un entier dévouement, la tâche de secrétaire du Congrès.

Deux expositions sur Charles Quint et la Renaissance eurent lieu à Bruxelles à l'occasion du Congrès. La première, présentée par le comte J. de Borchgrave d'Altena, conservateur en chef des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, réunissait des souvenirs conservés en ces musées; la seconde, organisée par les Archives Générales du Royaume et présentée par M. E. Sabbe, archiviste général, des documents manuscrits et imprimés (1). L'exposition présentée par M. F. Smekens,

(1) Un *Catalogue de l'Exposition Charles Quint et la Renaissance* fut publié par les Archives Générales du Royaume.

conservateur des Musées Archéologiques d'Anvers sur les « Ommegangs et Joyeuses Entrées à Anvers » (2), au Musée du Folklore à Anvers, présentait un intérêt particulier pour notre étude.

La musique du temps de Charles Quint ne pouvait être absente de cette commémoration : le 3 septembre le groupe « Pro Musica Antiqua », sous la direction de M. Safford Cape, présenta des œuvres profanes, vocales et instrumentales, à l'Hôtel de Ville de Bruxelles; le 6 septembre, M. Pierre Froidebise, Professeur au Conservatoire Royal de Liège, se fit entendre dans un récital d'orgue en l'église du Grand Séminaire dont il est le maître de chapelle.

Les communications de la première section n'ont pas été réunies en volume. Certaines ont été publiées dans des revues. Trois autres paraissent dans le présent ouvrage qui n'aurait pu voir le jour sans l'aide du Centre National de la Recherche Scientifique. Celui-ci a contribué également aux études sur Charles Quint en organisant un colloque international Charles Quint et son temps *dont les actes ont paru en 1959 aux éditions du C.N.R.S.*

*
* *

C'est avec une profonde tristesse que nous avons appris la mort de M. H. F. Bouchery, Professeur à l'Université de Gand, qui avait pris une part active à la préparation du 2e Congrès de l'Association, et avait contribué au volume I des Fêtes de la Renaissance. *Cet homme fin et cultivé, d'une exquise courtoisie, possédait une connaissance profonde de l'humanisme et des arts aux anciens Pays-Bas, et tous ses collègues et amis demeureront fidèles à son souvenir.*

(2) « Museum voor Folklore : *Ommegangen en Blijde Inkomsten te Antwerpen,* Tentoonstelling vanaf 18 mei 1957 ». Catalogue illustré.

INTRODUCTION

On trouvera rassemblées dans ce volume les communications présentées à la 2e section du Congrès sur « La Cour de Charles Quint et la culture de la Renaissance ». Nous les avons fait précéder des exposés de M. Bataillon et du Vicomte Terlinden en séance plénière, de la communication de M. Pierre Mesnard à la 1re section, et d'un article de Miss Frances A. Yates, qui n'avait pu prendre part au Congrès. Ces quatre études en effet, loin de nuire à l'unité de l'ouvrage, le complètent et en élargissent les perspectives.

Pour comprendre les significations multiples qui furent attachées à la fameuse devise, « Plus oultre », il est utile en effet de connaître les appétits que déchaîna, et les problèmes que posa à la conscience humaine la découverte du Nouveau Monde. Pour donner son véritable sens au « triomphe » de Bologne, il faut saisir dans leur complexité les jeux de la diplomatie et de la guerre. De même on apprécie plus justement les louanges du conquérant qui s'inscrivent au fronton des arcs si on les compare aux enseignements qu'il reçut de l'humanisme. Enfin il devient plus aisé d'interpréter les attributs du pouvoir impérial dans les entrées lorsqu'on connaît la fortune de l'idée de monarchie universelle, du déclin de l'Empire romain à la Renaissance.

Il est à peine besoin de rappeler ici que si la fête présente un intérêt, c'est dans la mesure où elle est transposition dramatique de l'événement historique, traduction symbolique des rapports politiques et sociaux, expression d'idées et de croyances en un langage qui suppose la collaboration de différents arts. C'est donc avec le souci de ne pas la réduire aux dimensions de l'anecdote que nous avons préparé le travail de la 2e section.

Puisque le Congrès avait pour thème la cour de Charles Quint, il fallait restreindre le champ de notre enquête et, pour donner un seul exemple, renoncer à une étude suivie des réjouissances et solennités de la cour de France sous François Ier et Henri II. Mais d'autre part il y avait avantage à grouper ces travaux autour d'une seule personnalité, d'un seul règne. Il suffisait d'ailleurs de jeter un regard sur les itinéraires du monarque pour s'assurer que leur réseau s'étendait à toute l'Europe centrale et occidentale. La matière était même si ample qu'il fallut choisir les fêtes et cérémonies les plus significatives : celles qui

marquaient des événements importants du règne, celles dont restaient des descriptions et des documents iconographiques abondants, celles enfin qui paraissaient les plus riches d'idées et de formes. Inspiré par ces principes, notre choix était aussi conditionné par l'inégal développement des recherches dans divers pays, et par les concours qu'il nous fut possible d'obtenir (1).

Des exposés présentés par M. Hermann Heusch et M. C.A. Marsden devant d'autres assemblées complètent l'ensemble de monographies que nous publions ici. Dans leur majorité elles se rapportent à une fête, ou à un ensemble de fêtes, ce qui a permis de les disposer dans un ordre chronologique. Des raisons d'affinités ont décidé du classement de celles qui concernent une période plus étendue.

Après les quatre études liminaires on peut distinguer, dans les travaux de notre section, deux grands groupes. Dans le premier les solennités ont pour théâtre divers pays d'Europe. D'abord la description des triomphes de Maximilien Ier. Puis les entrevues d'Henri VIII avec François Ier et Charles Quint (1520) permettent d'évoquer, en même temps que les figures des trois grands souverains d'Occident, le Camp du Drap d'Or dont on peut valablement comparer, à trente ans de distance, le faste guerrier et courtois avec celui de Binche. Du sacre d'Aix-la-Chapelle (1520) on passe à l'entrée de Charles à Londres (1522) puis à ses entrées italiennes (1535-36, qu'on peut rapprocher du couronnement de Bologne, 1530) et à son voyage en France (1539) qui réunit les deux grands adversaires temporairement réconciliés.

Après ce tour d'horizon international, l'entrée à Cambrai de Charles retournant en Flandre fournit la transition du premier au second groupe, entièrement consacré aux anciens Pays-Bas. Le concours dramatique de Gand (1539), qui précède de peu les troubles que l'Empereur va réprimer, nous renseigne sur un aspect de l'activité des Chambres de Rhétorique. Leur rôle dans les Joyeuses Entrées (que précise M. Van Elslander) n'est pas moins important. C'est au décor de ces entrées et à ses rapports avec la peinture que s'attache M. Van Puyvelde. Puis viennent des communications sur le voyage du prince Philippe, que l'Empereur tient à faire reconnaître par les provinces et les villes des Pays-Bas : entrées de Gand et d'Anvers, fêtes de Binche. Deux études dépassent quelque peu les limites du règne de Charles Quint, et font entrevoir les changements qu'apporte l'avènement de Philippe II : celle de Mme Speth-Holterhoff sur les seigneurs de Berghes, celle de Mrs Williams sur les Ommegangs d'Anvers.

Enfin M. Marsden, dans son étude sur les fêtes espagnoles, embrasse tout le XVIe siècle, ce qui lui permet de mettre en évidence des éléments traditionnels qui ont peu varié durant cette période et de combler, pour la seconde moitié du siècle, une lacune du volume I des *Fêtes de la Renaissance*.

(1) Pour citer quelques noms seulement les professeurs Carlos Claveria, William Heckscher, L. H. Heydenreich, Percy E. Schramm, Hans Tintelnot, que nous avions invités, ne purent répondre à notre appel.

Pour préparer les travaux de la 2e section nous avions dépouillé, avec la collaboration de M. Marcel Oddon, les sources et les études les plus importantes, relatives aux fêtes et cérémonies du règne, que nous avions pu consulter à Paris ou à Londres. Dans un rapport préliminaire nous avions fait des rapprochements, indiqué des contrastes qui nous paraissaient essentiels, tenté de dégager les grandes lignes de l'évolution des thèmes et des styles.

Nous avons repris et développé ce rapport dans la dernière partie de cet ouvrage en tenant compte de toutes les contributions apportées. Nous avons d'abord cherché à compléter ce recueil par des descriptions de solennités non étudiées, ou étudiées sous un certain angle seulement par les auteurs des communications. Nous ne prétendons nullement avoir comblé toutes les lacunes, il en reste d'importantes, ni épuisé l'étude des fêtes ou groupes de fêtes qui nous avaient paru les plus représentatives. Aboutissant des travaux du congrès ce rapport est aussi point de départ de recherches futures.

L'important était d'ailleurs d'indiquer une continuité historique, de relier entre elles les monographies du recueil, d'en réunir les principaux fils conducteurs. C'est pourquoi la partie descriptive de ce rapport se double d'un essai de synthèse où l'on cherche à définir les traits communs aux festivités des soixante premières années du siècle, les contrastes les plus frappants à l'intérieur de cet ensemble, et les principaux facteurs d'évolution.

Pour donner un aperçu des tendances générales qui nous paraissent s'affirmer durant cette période, constatons d'abord la persistance du cérémonial qui règle le déroulement de la fête, et la transformation plus ou moins complète de ses thèmes, de ses symboles, de son langage artistique.

Le fait essentiel est la substitution progressive, sous l'influence de l'Italie, d'éléments antiquisants aux éléments médiévaux encore prévalents au xve siècle. Ce changement affecte à la fois la signification politique de la fête et la conception de son décor. Le « triomphe » assimile le souverain à l'empereur romain en même temps qu'il confère un aspect « antique » au cortège et à son décor. En Italie (bien que le drame des libertés civiques n'ait pas encore fini de se jouer) les entrées de Charles Quint nous offrent des exemples achevés de triomphes du monarque absolu. Par contre les Joyeuses Entrées du Nord demeurent l'expression de la vie d'un peuple, d'une cité, et des obligations mutuelles qui régissent leurs rapports avec le prince, et le tableau vivant reste l'élément le plus caractéristique de ces fêtes. Vers le milieu du siècle les formes inspirées de Vitruve et de la Renaissance italienne s'affirment dans l'architecture et le décor, mais l'édifice par excellence reste le théâtre de rue, et le plus souvent les « arcs de triomphe » ne sont pas ornés de statues et de peintures, mais peuplés de personnages vivants.

Précisons cependant que le triomphe à l'italienne tend à devenir le triomphe du souverain champion de la Religion, voire de l'Eglise guidant le bras du conquérant dont les victoires sur les Infidèles, les Hérétiques, les Indiens du Nouveau Monde sont présentées comme des victoires de la Foi. Cette tendance,

déjà sensible à Bologne, s'affirme lorsqu'on entre dans l'ère des Guerres de Religion et nous voyons se constituer sous nos yeux le langage d'un art militant qui sera celui de la Contre-Réforme.

Par suite, même si la transposition à l'antique de ces triomphes est très poussée, elle demeure limitée par le thème lui-même, qui impose le recours aux sujets bibliques et aux allégories chrétiennes. Ce n'est pas seulement le traitement formel des sujets religieux de l'entrée qui se trouve modifié, l'esprit l'est également. Au début du XVI[e] siècle les scènes religieuses s'intègrent naturellement à un ensemble de mythes traditionnels dans des entrées où l'empreinte médiévale demeure très forte. C'est le monde chrétien qu'elles représentent et la croyance qui les inspire est universellement partagée. Mais tandis qu'on avance dans le siècle les mêmes scènes servent à proclamer l'hégémonie spirituelle de l'Eglise romaine dans une Europe où elle est contestée par Luther et menacée par Soliman, dans un monde peuplé de païens à combattre ou d'âmes à convertir. Sans doute, à ces fins nouvelles, puise-t-on dans la tradition médiévale en même temps qu'on utilise le matériel du triomphe, produisant ainsi de curieux hybrides. Mais les entrées du prince Philippe dans les provinces du Nord, si représentatives pour le milieu du siècle, permettent de discerner les tableaux religieux traditionnels associés au décor d'inspiration civique et corporative, et ceux qu'anime déjà l'esprit militant de la Contre-Réforme.

Du Camp du Drap d'Or au Château ténébreux, les jeux guerriers donnent lieu à une mise en scène romanesque où les enchantements sont mêlés aux exploits chevaleresques. De même que les mascarades qui accompagnent les banquets ils fournissent un moyen de dépaysement, d'évasion dans le merveilleux. Cependant on peut distinguer des intentions politiques très précises dans le symbolisme dont ils s'entourent et y voir aussi une idéalisation, une stylisation de la guerre par des souverains et par des seigneurs pour lesquels elle demeure l'activité, le moyen d'accomplissement par excellence, François I[er] et Charles Quint, ne l'oublions pas, sont des « rois-chevaliers », ce que sera encore Henri II et ne sera plus Philippe II.

A cet égard le tournoi est le complément du triomphe. Par contraste, la bourgeoisie, le peuple, tout en rendant à César ce qui lui est dû, proclament leur attachement à la paix, au travail, au commerce. Ces thèmes ne sont pas absents des Joyeuses Entrées, et tiennent une grande place dans les cortèges civiques des grandes cités maritimes, Londres, Anvers. Cette dernière, en ses triomphes bourgeois, célèbre même sa puissance bancaire, et les vertus d'un cosmopolitisme favorable aux échanges. Cependant il arrive qu'un humanisme inspiré d'Erasme fasse entendre sa voix au milieu de ces réjouissances, qu'une satire toute bruegelienne de la cupidité, ou une moralité en proverbes sur le bon et le mauvais usage des richesses, devienne le thème de l'Ommegang.

Cette première indication des lignes de forces, dont l'existence s'est précisée au cours de cette recherche collective, facilitera nous l'espérons la consultation de l'ouvrage. Nous nous sommes efforcé de les définir dans l'étude d'ensemble

qui le termine, et qui s'accompagne d'une chronologie et d'une bibliographie. Un index et une table des matières détaillés devraient aussi permettre au lecteur de s'orienter. M. Marcel Oddon nous a aidé à préparer l'ouvrage pour l'impression, M^lle^ Moreux, M^lle^ Simone Wallon, M. Daniel Devoto pour la traduction d'un certain nombre de communications.

J. J.

PLUS OULTRE :
LA COUR DÉCOUVRE LE NOUVEAU MONDE

par Marcel BATAILLON
Membre de l'Institut
Administrateur du Collège de France
Président de l'Association Internationale des Historiens de l'Humanisme

Le titre de cette communication soulève une difficile question au sujet du plus célèbre des emblèmes de la puissance de Charles Quint et de ses destinées mondiales. L'emblème du *Plus Oultre,* qui orne tant de monuments durables de son règne après avoir orné les architectures éphémères des joyeuses entrées, appartient au souverain dès son avènement de roi. Le 8 septembre 1517, une flotte levait l'ancre à Middelburg pour conduire Charles de Gand dans ses royaumes d'Espagne, avec toute sa cour. La grande voile du bateau royal était richement peinte. On y voyait le Christ en croix entre la Vierge Marie et saint Jean l'Evangéliste, « le tout entre les deux colonnes d'Hercule que le roi porte en sa devise avec son mot, qui est *Plus oultre* » (1). *Plus ultra,* au delà des Colonnes d'Hercule ? Emblème et devise ont été imaginés pour Charles par l'humaniste Luigi Marliano, son médecin, qui l'accompagne dans ce voyage comme il avait déjà accompagné en Espagne Philippe le Beau, père du jeune souverain. Marliano, Milanais, était non seulement le compatriote mais l'ami de Pierre Martyr d'Anghiera qui, dans ses *Decades de Orbe Novo,* fut le premier chroniqueur du Nouveau Monde découvert par les Espagnols.

Le *Plus ultra* était-il autre chose qu'une réponse héroïque au *Nec plus ultra* que symbolisaient les Colonnes d'Hercule dans l'imagerie emblématique ? Etait-ce, dans l'esprit de Marliano, le symbole de la conquête d'une nouvelle Atlantide dont les surprises et les richesses commençaient à enfiévrer les imaginations ? Il n'est pas interdit de faire cette hypothèse. En tout cas, trente cinq ans plus tard,

(1) Laurent Vital, *Premier voyage de Charles Quint en Espagne,* in « Collection des Voyages des Souverains des Pays-Bas », publ. par Gachard, Bruxelles, 1876, p. 57.

Gómara offrira à l'empereur vieilli et malade la première *Histoire générale des Indes*. Et dans la dédicace qui commence par ce jugement sublime : « La plus grande chose depuis la création du monde, à part l'incarnation et la mort de celui qui le créa, c'est la découverte des Indes », l'historien rappellera que ce développement prodigieux a été réservé au règne de Charles Quint et à ses sujets espagnols, et il affirmera : « Vous prîtes pour devise *Plus ultra,* donnant à entendre la souveraineté sur le Nouveau Monde ».

Il était impossible, en 1517, même pour un Marliano ou un Anghiera, de soupçonner que le « Mundus Novus », déjà ainsi nommé par les Vespuce et les Pierre Martyr, était un continent quatre fois plus vaste que l'Europe. « Plus oultre », passé les îles, et s'incurvant vers l'Est au Sud des îles, il y avait la « Terre Ferme » qu'il était raisonnable de considérer comme un prolongement de l'Asie; l'isthme de Panama, on le voyait bien maintenant, était d'un seul tenant avec la côte des Perles ou de Cumaná, cette portion du Venezuela que Christophe Colomb avait touchée dans son troisième voyage; et dans l'entre-deux, les Espagnols des îles envoyaient des expéditions de troc ou allaient razzier des esclaves baptisés Caraïbes, Caribes, c'est-à-dire Cannibales. Déjà pourtant des problèmes de droit international et de morale sociale posés par cette prodigieuse découverte d'hommes commençaient à être formulés. Déjà, crucifié par l'inconscience avec laquelle ses compatriotes les colons de Saint-Domingue faisaient rapidement disparaître la population indigène, comme un gibier ou un bétail sans valeur, dans le déracinement ou le travail forcé des mines, le dominicain Fr. Antón Montesino leur avait lancé ce grand cri : « Ne sont-ce pas des hommes comme vous ? » Déjà avait été inventé le système de la « encomienda », qui confiait à un Espagnol quelques centaines ou quelques dizaines d'Indiens, avec l'obligation de les catéchiser en échange du travail qu'il exigeait d'eux. Mais le système ayant fait faillite et s'étant converti en esclavage destructeur, des moines songeaient à aborder avec de tout autres procédés la vaste et mystérieuse Terre Ferme. Le prieur des dominicains Fr. Pedro de Córdoba réclamait près de la Côte des Perles un territoire de mission où les moines agiraient seuls avec quelques Espagnols pacifiques choisis par eux, et acceptant de procéder sans violence. Córdoba avait reçu un renfort de franciscains qu'on appelait Picards, et, en effet, ces volontaires de la conquête évangélique venaient principalement du Nord de la France, de cette province franciscaine où Frère Jean Vitrier, proposé en modèle par Erasme, n'était pas seul à troubler la quiétude des cloîtres observants par son évangélisme radical et militant (2).

Quand la cour de Charles débarque en Espagne, un Espagnol a commencé de remuer ciel et terre pour que la colonisation devienne évangélisation, pour

(2) Sur la conquête évangélique, voir le L. III de Fr. Bart. de LAS CASAS, *Historia de las Indias,* éd. Millares-Hanke, t. III, Mexico, 1951; Manuel GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, *Bartolomé de las Casas,* vol. I : *Delegado de Cisneros para la reformación de las Indias (1516-1517);* Sevilla, 1953. — Sur Vitrier la lettre d'Erasme à Josse Jonas (15 juin 1521) dans ALLEN, *Opus epistolarum Erasmi,* t. IV, Oxford, 1922, p. 508-514.

que, d'abord, elle prenne des formes humaines, rationnelles, et ne tue pas la poule aux œufs d'or. Cet homme, c'est le prêtre andalou Bartholomé de las Casas, l'ancien colon devenu défenseur des indigènes. Il n'entrera que cinq ans plus tard dans l'ordre de saint Dominique, après l'échec de sa tentative d'établissement pacifique sur la côte de Cumaná. Il est encore « el clérigo Casas », comme il se désignera lui-même dans ses mémoires. On l'appelle aussi le prêtre des Indes, « el clérigo de las Indias », tant il a su s'identifier avec la cause du Nouveau Monde, et de son avenir humain. Il avait reçu une « encomienda » à Cuba, après avoir été l'aumônier des conquérants de l'île. A la suite d'une crise de conscience, il a renoncé à ses Indiens, a reconnu le bien-fondé des protestations dominicaines contre l'iniquité dévastatrice dont il a participé jusque-là. Il est venu en Espagne proposer au cardinal régent Cisneros de multiples projets de réforme qui visent à transmuer la « encomienda » en institution ménagère de la vie des Indiens. Un système nouveau d'organisation des communautés indiennes pourrait, selon lui, procurer au Trésor royal d'immenses profits. Cisneros s'est inspiré de ses vues dans les instructions qu'il a données à un triumvirat de moines hiéronymites envoyés par lui en mission d'enquête et de réforme à Saint-Domingue. Mieux, le Cardinal a adjoint Las Casas à ces moines comme défenseur d'office de la cause des Indiens. Au bout de quelques mois le clérigo s'insurge contre le tour que prend cette mission : il lui semble que les bons pères de l'ordre de saint Jérôme se laissent circonvenir par la mentalité et les intérêts du monde colonial, phénomène auquel échappent difficilement, à toutes les époques, les représentants du pouvoir central envoyés aux colonies. Las Casas est considéré comme un utopiste perturbateur et rembarqué d'office pour l'Espagne, en 1517. Il se demande dans quelle position il va pouvoir reparaître devant le Cardinal, lorsque celui-ci meurt, et qu'en même temps, presque jour pour jour, le jeune Charles débarque sur la côte Cantabrique. A peine les rumeurs se répandent-elles de la marche du roi et de sa suite vers Valladolid, Las Casas fait son plan de campagne. Il lui faut joindre au plus vite le nouveau gouvernement, parler au Grand Chancelier Jean Le Sauvage, contrebattre devant le Conseil des Indes l'influence persistante des ennemis de toute réforme, des fonctionnaires ou dignitaires enrichis par le système de la « encomienda », comme le secrétaire Conchillos, ou l'évêque de Burgos, président de ce Conseil (3).

Las Casas avait rapporté de Saint-Domingue un talisman, un sauf-conduit, dont la vue nous émeut avec ses taches et son usure, car M. Giménez Fernández l'a retrouvé et publié en fac-similé. C'est une lettre de recommandation en latin, que lui avaient remise pour le souverain les moines évangélisateurs, dominicains espagnols et franciscains picards, déjà à l'œuvre dans les îles. Ils rappelaient comment Dieu avait mis en branle ce prêtre à la recherche du « remède » des Indes, et demandaient qu'on se fiât à lui comme à un homme parfaitement au

(3) M. Bataillon, « Le clérigo Casas, ci-devant colon, réformateur de la colonisation », *Bulletin hispanique*, LIV (1952), p. 319-320.

courant des affaires coloniales et choisi par la Providence pour leur redressement. « Vir bonus et religiosus, et, ut credimus a Deo in opus ministerii hujus electus ». Avec les signatures des Espagnols voisinaient, au bas de la lettre, celles des Picards, « Frater Johannes flamingus guardianus indignus picardus, Frater Ricardus Gani Anglicus, Frater Remigius de Faulx Picardus » (4). Las Casas nous raconte que le Grand Chancelier connaissait ces franciscains de Picardie passés aux Indes et que la lettre signée par eux contribua à le faire bien accueillir par Jean Le Sauvage. Le ministre commença à avoir de fréquents entretiens avec Las Casas et à se faire rendre compte en détail par lui de la dépopulation des îles, du mauvais gouvernement qui en était responsable; le « clérigo » n'hésitait pas à dire que l'évêque de Burgos et le secrétaire Conchillos détruisaient les Indes.

Pour cette reprise de contact avec les hautes sphères gouvernementales, Las Casas, craignant que sa soutanelle de prêtre n'inspirât pas grand respect, apparut flanqué du dominicain Fr. Reginaldo Montesino, le propre frère de Fray Antón qui avait en 1511 interpellé pathétiquement les colons de Saint-Domingue. Le 11 décembre 1517, quelques semaines après l'arrivée de la cour à Valladolid, un moine lisait en séance du Conseil des Indes un mémoire qu'il présentait à titre de « fraile procurador de los indios ». Cette qualification de procureur des Indiens permet de reconnaître Fr. Reginaldo, qui l'assumait solennellement au lieu et place de Las Casas; et d'ailleurs on retrouve non seulement l'esprit, mais l'écriture de Las Casas dans le mémorial, heureusement conservé. L'infatigable réformateur avait repris et développé un chapitre du programme soumis par lui en 1516 à Cisneros : un plan de colonisation paysanne. Avec un sûr instinct de l'opportunité, il mettait en avant le mode d'action le moins litigieux, puisqu'il ne heurtait pas de front le système de la « encomienda »; il envisageait de coloniser les îles dépeuplées en y transportant des ménages de paysans espagnols auxquels on associerait des familles indiennes survivantes. D'autre part cette innovation avait un aspect séduisant de colonisation utopienne. Et il n'est même pas impossible d'y déceler quelque influence de l'*Utopia* de Thomas More, qui venait de paraître, car, détail qui n'apparaît pas dans le projet lascasien de 1516, la cellule sociale composée par un ménage espagnol qui en prend la tête et par cinq ménages indiens associés est dénommée dans le mémorial de 1517 *familia*, le nom même que portent les communautés paysannes de base dans la société foncièrement agricole imaginée par saint Thomas Morus (5).

Il est très difficile de savoir dans quelle mesure le Grand Chancelier Le Sauvage et les autres membres de l'entourage royal s'intéressèrent aux affaires des Indes. A lire Las Casas, qui écrit une *Histoire des Indes*, on aurait facilement

(4) M. Giménez Fernández, *op. cit.*, p. 607; Las Casas, *Hist.*, III, c. 99, éd. cit., p. 168.

(5) M. Bataillon, *art. cit.*, p. 321-322. Certains « memoriales » de Las Casas sont aujourd'hui plus accessibles dans la « Biblioteca de Autores Españoles », t. CX, *Obras escogidas de Fr. Bart. de las Casas;* t. V, *Opúsculos, Cartas y Memoriales*, Madrid, 1958. Voir en partic. p. 7. Mais on y cherche en vain le document « utopiste » — et pourtant lascasien sans conteste — qui fut lu au Conseil des Indes le 11 déc. 1517 (Serrano y Sanz, *Orígenes de la dominación española en América*, N.B.A.E., t. XXV, p. 563-565).

l'impression qu'ils s'en occupaient beaucoup, et avec les meilleures intentions. Mais l'*Opus epistolarum* de Pierre Martyr d'Anghiera, vraie gazette de la cour, donne une autre impression. Bien que le Milanais continue, en préparant sa Quatrième Décade, une vraie chronique de la découverte des Indes, les affaires d'Europe remplissent sa correspondance et les affaires du Nouveau Monde n'y apparaissent que sporadiquement et sous un jour plutôt scandaleux.

On sait que la cour flamande de Charles Quint a laissé aux Espagnols le souvenir maudit d'une mise en coupe réglée de leur pays par des étrangers, le symbole de ces abus étant l'attribution de l'archevêché de Tolède au jeune Guillaume de Croÿ, neveu de Monsieur de Chièvres. Les affaires des Indes, les conseillers les connaissaient depuis deux ans et demi (depuis la mort de Ferdinand et la proclamation de Charles à Sainte-Gudule) sous les espèces d'une curée d'intérêts espagnols qui venaient s'affronter à la cour de Bruxelles. Une fois arrivés en Castille, les favoris songèrent à se réserver dans cette curée la part du lion. Erasme en plaisantait à distance avec son ami Pierre Barbier, chapelain du Grand Chancelier, que Las Casas a dû bien connaître. Barbier fut choisi pour un évêché qu'on songeait à ériger sur la côte de Paria et de Cumaná, et qui aurait inclus sans doute la zone de conquête évangélique réclamée dans ces parages par le provincial des dominicains des îles, Fr. Pedro de Córdoba. Erasme ironise avec son correspondant sur les « felicitates hispanicae », sur la distribution des prébendes où on lui laissait espérer que le Chancelier ne l'oublierait pas, sur cette richesse espagnole vers laquelle tant d'espérances s'étaient embarquées avec la cour, à l'esbaudissement des gens restés dans les Flandres : « Nous vivions ici, écrit le malicieux philosophe, sur cette idée qu'il y avait là-bas des contrées entières où le sol n'est que de l'or pur, mais qu'à la différence de l'Inde. il n'y a pas de fourmis gardiennes de l'or, chacun étant libre d'en extraire autant qu'il veut » (6).

Las Casas a raconté la plaisante déconvenue d'un grand personnage de cette cour avide de richesse et de jouissances. C'est l'Amiral des Flandres, que les historiens espagnols des Indes n'ont pas identifié, et en qui j'ai eu la surprise de découvrir récemment, en préparant cette communication, une vieille connaissance d'Erasme. Adolphe de Bourgogne (7), seigneur de Veere et de Beveren, était lointain cousin du roi, étant descendant par la main gauche de son trisaïeul Philippe le Bon. Il venait en 1516 d'être élu Chevalier de la Toison d'Or, et en 1517 de succéder à un de ses parents dans la dignité d'Amiral des Flandres. Lorsqu'il était enfant, il avait eu pour précepteur Jacques Batt, un des plus chers amis d'Erasme, et celui-ci, qui aspirait aux bonnes grâces des puissants seigneurs de Veere, dédia au jeune apprenti latiniste, dès 1500, une belle exhortation à la vertu, *Oratio pro virtute amplectenda*, qui devait plus tard être traduite en espagnol par Juan Martín Cordero. Erasme soignait ses relations avec cette noble

(6) Allen, *Opus* cité, t. III, p. 247 (Ep. 794, 6 mars 1518).
(7) Voir la notice d'Allen, *Opus* cité, t. I, p. 229.

famille. Débarquant d'Angleterre en Zélande, en 1514, il avait rendu visite au château de Bergen, dont Adolphe venait d'épouser l'héritière. On a des raisons de croire que l'Adolphus du colloque *Naufragium* a été ainsi nommé par Erasme en son honneur (8).

Lors du voyage royal de 1517 que j'évoquais en commençant, le nouvel Amiral des Flandres était à bord de la nef amirale qui voguait devant celle du souverain. Et, en vertu du cérémonial de cour, on le voit aussi, le jour du mémorable tournoi auquel Charles prend personnellement part à Valladolid, chevaucher en tête des dignitaires qui ouvrent la marche (9).

Las Casas nous a laissé une image amusante de ses rapports avec ce grand seigneur (10). L'occasion en fut la découverte du Yucatan; île ou presqu'île, on ne savait pas encore. Les lettres de Pierre Martyr soulignent l'importance de la sensationnelle découverte de Francisco Hernández de Córdoba : pour la première fois on abordait les civilisations évoluées du continent. Les Mayas avaient des villes policées, des édifices de pierre, ils étaient vêtus, connaissaient les transactions commerciales. Pierre Martyr parle même de leur pictographie, qu'il compare à des livres enluminés (11). Or, à peine la nouvelle parvenue à la cour, l'Amiral demande au roi de lui concéder en fief cette terre fraîchement découverte pour la coloniser avec des Flamands, et de lui donner par-dessus le marché le gouvernement de Cuba, la grande île voisine d'où était parti le découvreur. Las Casas rit de l'incompétence avec laquelle les nouveaux venus disposaient de ces choses, de l'inconscience avec laquelle Chièvres laissait faire une concession héréditaire exorbitante sur le continent. La Couronne n'était-elle pas en procès avec l'Amiral des Indes Diego Colomb, fils de Christophe, au sujet de la Vice-royauté héréditaire qu'il revendiquait, en vertu des capitulations de Santa Fe, sur toutes les îles et toute la Terre Ferme du Nouveau Monde ? Le clérigo, très lié avec Diego Colomb, n'eut qu'un mot à dire pour que celui-ci protestât auprès du Conseil et que l'Amiral des Flandres fût évincé de son éphémère fief américain.

Mais l'illusion, finalement crevée comme bulle de savon, serait allée assez loin, si nous en croyons Las Casas. Le grand seigneur flamand chercha tout naturellement à se renseigner sur les Indes auprès du « clérigo de las Indias » qui avait vécu à Cuba. Il l'invita à sa table (« ce qui était la manière et l'usage des Flamands, quand ils voulaient parler affaires »). Il le reçut « avec grande allégresse et humanité; à table il lui fit grande fête. Cette politesse et faveur dont ils sont coutumiers dans cette terre des Flandres quand ils disent : « Je bois à vous, Monsieur », à leurs chers invités, l'Amiral la lui fit en personne ». Et, la table desservie, le clérigo dut faire une conférence sur les Indes à ce profane :

(8) Preserved Smith, *A key to the Colloquies of Erasmus* (Harvard Theological Studies, XIII), Cambridge, 1927, p. 19.

(9) Laurent Vital, *Voyage* cité, p. 56 et 212.

(10) *Historia*, L. III, c. 101, t. III, p. 173.

(11) Pedro Mártir de Angleria, *Epistolario*, trad. J. López de Toro, t. III, Madrid, 1956, p. 324-325 (Ep. 623 = Ep. 624 de l'éd. princeps, *Opus Epistolarum*, Alcalá, 1530, fol. CXL r°).

il lui donna une idée de leur grandeur, de leur richesse, lui dit combien il serait sage de demander le gouvernement de Cuba pour tenir ferme ce pays. Et l'Amiral des Flandres ravi, continue Las Casas, « aussi naturellement que si le roi lui avait fait cadeau de quelque vignoble, qui eût été à une portée d'arbalète de son château, et s'il avait eu sur la place du village les journaliers nécessaires pour le cultiver, expédia des ordres aux Flandres et, au bout de quatre ou cinq mois, cinq navires, je crois, arrivèrent au port de San Lúcar de Barrameda pour venir peupler ladite terre ». « Cinq navires, *je crois* », dit Las Casas ... et peut-être y a-t-il un peu de galéjade ou d'« andalousade » dans cette fin de l'histoire, ainsi que dans l'épilogue, où il nous montre les paysans flamands débarqués en Andalousie, attendant le grand départ qui ne viendra pas, et les uns mourant dans cet exil, les autres rapatriés dans un total dénuement. Le clérigo conclut sur cette mésaventure en la présentant comme un exemple des bévues que les Flamands pouvaient commettre à l'instigation des Espagnols perfides qui les flattaient à seule fin de les soustraire à son influence à lui, Las Casas, le réformateur uniquement soucieux du salut des Indes et des intérêts de la Couronne.

Adolphe de Veere était-il si naïf que Las Casas nous le dépeint ? M. Giménez Fernández (12), qui a retrouvé aux Archives des Indes tant de cédulas, grâce auxquelles il peut confirmer de nombreux dires de Las Casas, n'en signale aucune concédant le moindre privilège à notre Amiral flamand, même de la façon la plus éphémère. On voit pourtant assez bien comment l'idée d'une telle concession a pu naître dans les cervelles flamandes, comment le bruit a pu courir qu'elle avait été accordée. Il n'était pas absurde de penser que l'Amiral des Flandres aspirait à s'arroger une part des prérogatives revendiquées par l'Amiral des Indes alors en procès avec la Couronne. Un Flamand n'était-il pas archevêque de Tolède ? Et ne voyait-on pas attribuer au dominicain flamand Fr. Jean de Witte (13), dès le début de 1518, l'évêché créé à Cuba ? Quoi qu'il en soit, le seigneur de Veere ne devait pas être assez ingénu pour envoyer une coûteuse expédition de peuplement dans un fief dont il n'avait pas reçu l'investiture en bonne et due forme. Si les bateaux de paysans envoyés à San Lúcar par l'Amiral des Flandres ne sont pas pure fable, leur venue fit sans doute partie d'un plan d'entreprise privée; on ne peut que se demander quelle participation l'Amiral s'était assurée dans une entreprise coloniale de Diego Velásquez, vice-gouverneur de Cuba au nom de Diego Colón, quelle association il avait conclue avec son compatriote Jean de Witte, nommé évêque de Cuba. La colonisation agricole était dans l'air; Las Casas n'avait pas le monopole de l'idée. Pierre Martyr, dans une lettre de l'année suivante, signale que Francisco de Garay, lieutenant de

(12) M. Giménez Fernández, « Politica indiana del Canciller Jean Le Sauvage » (8-X-1517 - 7-VI-1518) », separata del t. XII del *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, 1956. L'auteur identifie par inadvertance, p. 14, l'Amiral des Flandres avec le Gouverneur de Bresse Laurent de Gorrevod.

(13) *Ibid.*, p. 54 et 57, où le nom de l'évêque est donné avec la graphie castillanisée des documents espagnols : Don Juan de Ubite.

Velázquez à la Jamaïque, y a installé plusieurs colonies et s'oriente vers l'agriculture et l'élevage plus que vers l'exploitation des mines (14). Le même Garay est d'ailleurs un de ceux qui s'émeuvent dès la première nouvelle de la découverte du Yucatan, et, informé par le pilote Alaminos, il pense à investir ses capitaux dans une nouvelle expédition (15). Les appétits étaient en éveil. Dès la fin de 1517, il était de notoriété publique que Velázquez lui-même avait réclamé le gouvernement du Yucatan. Et l'insinuant Cobos, que Las Casas nous peint comme l'informateur attitré de Chièvres, est avisé par un ami de Cuba que le moment est bon pour demander sur la terre nouvelle quelque petit privilège qui pourra devenir grand (16).

Méfions-nous donc de l'ironie indulgente de Las Casas à l'égard du sympathique Amiral flamand qui aurait été trompé par des Espagnols retors. Le vieux réformateur de la colonisation insiste un peu trop sur la déconvenue géorgique de cet aristocrate qui se représente le Yucatan comme un petit fief rural. Je me demande si Las Casas ne prend pas sur autrui une trop facile revanche des sarcasmes dont il a été lui-même abreuvé après sa malheureuse tentative de Cumaná, que ses ennemis ont travestie en une pitoyable bergerie coloniale, vouée à un tragique dénouement (17).

Examinons aussi d'un œil critique les rapports de Las Casas avec la cour flamande et avec le premier Chancelier du nouveau roi. Oviedo souligne, dans son histoire de la concession octroyée à Las Casas à Cumaná, que le clérigo eut contre lui les favoris flamands (18). Gómara, malignement, renchérit en disant que Las Casas avait promis à ceux-ci beaucoup de perles pour leurs femmes (19). Or, en 1518, l'octroi à Madame de Chièvres des perles gardées à Séville fut un scandale retentissant. Pierre Martyr l'enregistre (20). Las Casas, dans ses mémoires, n'en souffle pas mot. Ce vieillard dont les colères justicières se déchaînent contre la rapacité des Espagnols, a étrangement oublié l'avidité de la cour flamande. Le seul écho qu'il nous en transmette, c'est la mésaventure de l'Amiral des Flandres. Encore celui-ci et Chièvres apparaissent moins comme les profiteurs des trésors des Indes que comme les dupes de quelques Espagnols intéressés à les tromper.

Même contraste si nous consultons tour à tour l'*Histoire* de Las Casas et les *Epîtres* de Pierre Martyr au sujet du Chancelier. Celui-ci apparaît dans les lettres-gazettes du Milanais comme un Flamand pareil aux autres par l'appétit avec lequel il s'attable au banquet des richesses espagnoles. Quand Le Sauvage meurt,

(14) *Epistolario* cité, t. III, p. 373 (« colonias plures », dit l'original latin).
(15) Las Casas, *Historia*, éd. cit., III, p. 233-234.
(16) Lettre de Bernardino de Santa Clara à Cobos, Cuba, 20 oct. 1517 ((Col. de Doc. In. del Archivo de Indias, t. XI, p. 556-559).
(17) M. Bataillon, « Cheminement d'une légende : Les « Caballeros pardos » de Las Casas », *Symposium*, mai 1951, t. XI, p. 1-21.
(18) Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General y Natural de las Indias*, L. XVIII, c. 5.
(19) F. López de Gómara, *Hist. Gen. de las Indias*, B.A.E., t. XXII, p. 205.
(20) *Epistolario*, trad. cit., t. III, p. 325.

Pierre Martyr pousse un soupir de soulagement. Cet homme qui était arrivé précédé d'un solide réputation d'avidité, est mort à temps pour laisser irréalisée une réforme de l'Inquisition, que les marranes lui avaient achetées à prix d'or et dont ils lui avaient déjà payé la moitié du prix convenu (21). Or c'est le même Chancelier que Las Casas nous peint prêtant une oreille attentive à ses réquisitoires et ses projets de réforme. C'est lui qui invite Las Casas à rédiger des rapports — « faciatis vestra memorialia » — pour que, de concert, ils préparent le nouveau statut des Indes que sanctionnera le jeune roi. Hélas ! ce ministre, comme Cisneros, meurt trop tôt, et pour la seconde fois, selon Las Casas, mourut avec lui « tout le bien et tout l'espoir de remède des Indiens » (22).

M. Giménez Fernández, qui n'a pas très bonne opinion de Jean Le Sauvage, le traite pourtant avec une clémence où passe quelque chose de la considération de Las Casas envers le Chancelier. Entre la voie du colonialisme impudent (celle des Conchillos et des Cobos) et le chemin de la réforme coloniale inspirée par le souci du bien commun, le savant professeur de Séville croit voir une troisième voie, suivie par Le Sauvage et quelques autres personnages moins soucieux de s'enrichir personnellement que d'enrichir le trésor royal, et à qui leur respect pour le souverain interdisait de juger ses coupables largesses envers les Flamands. Ces serviteurs trop complaisants du roi auraient exploité l'enthousiasme et la compétence du bon Las Casas (23).

Il faut nous garder de certaines illusions d'optique. Ce serait une erreur de croire que Le Sauvage, parce qu'il recevait et payait de promesses les hommages intéressés d'Erasme, s'inspirait de l'idéal politique et moral défini par l'humaniste. Pareille communion d'esprit a existé en quelque mesure entre Erasme et Gattinara; rien ne l'atteste entre Erasme et Le Sauvage. Celui-ci a pu recevoir la dédicace de la réédition de l'*Institutio principis christiani* sans en subir nulle influence. Il a pu connaître certains des franciscains picards, et même vénérer ces missionnaires illuminés, sans faire sienne leur réforme radicale de la colonisation.

L'autre erreur serait de nous représenter un Las Casas trop naïf, bercé d'illusions par un Jean Le Sauvage ministre prévaricateur ou défenseur sans scrupule des revenus de la Couronne. J'ai montré ailleurs combien ce prêtre « ci-devant colon » était encore, entre 1516 et 1521, affairé à concilier le profit des colons et celui du Trésor avec le salut matériel et spirituel des Indiens. La conscience qu'il a de son rôle de réformateur providentiel le pousse à tout faire pour mettre les gouvernants dans son jeu, à leur présenter des projets séduisants pour eux, à postuler chez certains d'entre eux un souci analogue au sien de sauvegarder les hauts intérêts en cause, à admettre qu'ils le suivent dès qu'ils font

(21) *Ibid.*, p. 319-320 et 322-323.
(22) Las Casas, *Historia*, L. III, c. 100, éd. cit.,, p. 172.
(23) M. Giménez Fernández, « Politica indiana del Canciller... », *op. cit.*, p. 87.

mine de l'écouter et lui disent : « *faciatis vestra memorialia* ». Mais au fond il sait bien alors, et il ne le cache pas dans ses mémoires, que ses adversaires lui disputent farouchement l'influence, que les gouvernants entendent aussi l'autre son de cloche. Si Le Sauvage écoute Las Casas, Chièvres écoute Cobos; si le Chancelier élimine Conchillos, âme damnée du mauvais gouvernement des Indes, il en respecte la tête froide et tenace, l'évêque Fonseca, dont Las Casas est l'ennemi juré.

Il faut surtout tenir compte de l'optique rétrospective de ces mémoires, que l'évêque de Chiapas écrit à la fin du règne de Charles Quint. Il dresse le constat d'une immense faillite, de « los irreparablos daños y quiebras ... que en estas vastas regiones, provincias y reinos han acaecido »; mais il affirme que le mal a toujours triomphé *malgré* les bonnes intentions et les mesures des rois de Castille, « los reyes católicos pasados y presentes ». Plus que jamais la bonne volonté des ministres successifs est postulée avec le rôle providentiel du clérigo. Quand la mort élimine le Chancelier, moins d'un an après Cisneros, « ce fut, dit Las Casas, la seconde fois que Dieu paraissait mettre dans les mains du clérigo le remède, la liberté et le salut des Indiens; mais bientôt, d'une manière ou d'une autre, tout était jeté à bas. La suite le fera paraître assez clairement et de façon assez lamentable. Pour les péchés *de qui* Dieu permettait-il de tout jeter à bas ? pour ceux des Indiens, ou pour ceux des Espagnols, afin que fût accomplie en eux la parole de l'Apocalypse, *qui nocet noceat adhuc ?* ou bien pour ceux des deux races d'hommes ? Nous le verrons le jour du Jugement » (24). Son rôle de réformateur providentiel comme son message de prophète exige donc la lumière favorable sous laquelle le vieillard peint l'heureuse arrivée du jeune roi dans ses royaumes. Les visages flamands qui sourient au « clérigo de las Indias » respirent la cordialité, l'humanité. Ils sont l'espoir du nouveau règne. Le Chancelier accueille en Las Casas cet envoyé de Dieu que lui recommandent les moines picards. Sous cet éclairage, Jean Le Sauvage représente, dans les mémoires du dominicain, une des occasions manquées dont la tragique succession laisse peser sur l'Espagne les menaces du *Dies irae*.

Telle est la force de la personnalité de Las Casas que la rencontre du jeune Charles de Gand et de sa cour bourguignonne-flamande avec les problèmes des Indes s'identifie toujours pour nous avec leur découverte du défenseur des Indiens. Réciproquement nous ne pouvons oublier l'importance qu'eut pour Las Casas son premier contact avec le personnel politique du nouveau règne. Il avait découvert, dans l'ambiance trouble et agitée d'une cour cosmopolite, sa propre capacité d'homme « fort efficace pour persuader » (25). Le souvenir de cette expérience devait l'obséder, déjà dix ans plus tard, dans sa retraite monastique de Saint-Domingue.

(24) Las Casas, *Historia*, L. III, c. 100; éd. cit., p. 172.

(25) Selon l'expression d'un de ses adversaires, le Dr Juan Vázquez de Arce (Mémoire du 10 oct. 1559, dans Col. de Doc. In. del Archivo de Indias, t. IV, p. 141-146).

Il attendra en fait vingt ans pour reprendre contact avec les gouvernants, pour s'exercer à l'action en marge d'un Conseil des Indes rénové, pour participer puissamment à l'éphémère victoire des « Lois Nouvelles » de 1542-1543, et ressentir d'autant plus l'échec que fut leur mise en suspens dès 1546. Toujours plus assuré de sa doctrine, réclamant respect pour les pouvoirs indigènes, affirmant la mission du souverain castillan des Indes comme celle d'un « empereur placé au-dessus de nombreux rois », il luttera désespérément contre la pérennisation de la « encomienda », avec la sensation amère que cet Empereur, dévoré par les affaires d'Europe, ne peut concéder qu'une attention intermittente et presque distraite aux immenses problèmes du Nouveau Monde. Le sentiment d'un échec de l'Espagne dans sa mission providentielle pénétrera alors le vieux réformateur impatient. Mais c'est son impatience même, et celle de ses frères missionnaires, qui a fait de l'empire des Indes l'empire espagnol durable. Bientôt, dans les domaines héréditaires transmis à Philippe II, le soleil se sera couché aux Flandres. Le soleil espagnol ne s'est pas couché dans l'Amérique de Las Casas, qui parle castillan et garde des millions d'Indiens et de métis. Ainsi se justifie le sens renouvelé du *Plus oultre,* associé au blason espagnol par Charles Quint, et symbolisant désormais, entre la vieille Espagne et le Nouveau Monde, un rapport moins politique que spirituel.

APPENDICE

Pendant et après la rédaction de ce travail, l'auteur a fait quelques recherches pour préciser la signification du symbole des Colonnes aux yeux de Charles Quint et de ses sujets. En voici les conclusions provisoires (en février 1959). — La tradition très répandue depuis Reiffenberg (*Hist. de l'Ordre de la Toison d'Or,* Bruxelles 1830, p. 293) selon laquelle « cette devise fut imaginée par Louis Marliano, que Charles ne crut pas pouvoir autrement récompenser qu'en le faisant évêque », repose peut-être sur le discours que Marliano prononça au premier chapitre de la Toison d'Or tenu par Charles (1516). Le futur évêque de Tuy exaltait la complexe puissance politique dont le jeune roi d'Espagne était l'héritier, et qui l'obligeait à être « un nouvel Hercule, un nouvel Atlas » pour en porter le poids : « seigneur de l'Espagne et des îles Baléares, de la Sardaigne, de la Sicile, du royaume de Naples, de la Bourgogne, de la Belgique, d'une partie de l'Afrique et de l'Inde », il lui appartenait d'inciter les rois d'Europe à faire la paix chez eux et à unir leurs armes pour la restauration de l'Afrique et de l'Asie (pro reparanda Africa et Asia). Il semble en tout cas établi que l'emblème fut trouvé dès 1516 ou 1517 pour Charles et adopté par lui en tant que grand maître de la Toison d'Or. Mon confrère belge Victor Tourneur, si compétent en ces matières, a bien voulu me confirmer que Charles Quint n'a pas eu, pour la Toison d'Or, d'autre devise que *Plus Oultre.*

Ceci invite à croire que le sens de cette devise était initialement personnel, héroïque, chevaleresque, sans allusion particulière à l'aventureuse découverte, par les sujets des

Rois Catholiques, de pays situés au delà des Colonnes d'Hercule. Celles-ci étaient un symbole moral de la grandeur extrême dans le répertoire des humanistes du xv[e] et du xvi[e] siècle. Elles le restèrent jusqu'au xvii[e] (Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis*, L. III, c. 32-33, éd. B. L. Ullman, Zürich 1951, p. 353-357; Erasme, *Adagia* III, v, 24 : Ad Herculis columnas. Dans le même sens iront encore, après 1650, les applications toujours morales que Baltasar Gracián fait du *non plus ultra*, uni ou non à des colonnes, dans le Criticón L. II, c. iv; L. III, c. vii, viii et ix. Gracián, ibid. II, viii, appelle Charles Quint « el *non plus ultra* de los Césares »). Un spécialiste des emblèmes, le dijonnais Claude Minos ou Mignault, dans la célèbre dissertation qui introduit à son édition commentée des *Emblèmes* d'Alciat (1580), interprètera les colonnes d'Hercule avec le « Plus Oultre » comme un symbole personnel juxtaposé par Charles Quint (symbolum peculiare sibi vindicavit) à l'emblème impérial de l'aigle (praeter publicum et solemne imperii germanici stemma). Et les ordonnateurs des pompes royales et impériales de Charles Quint semblent être restés jusqu'à la fin du règne fidèles à l'usage originel et au sens héroïque des colonnes. On le voit bien dans la *Relación de las honrras que Su Majestad mandó hazer en la villa de Brusellas en la yglesia de Santa Gudula, por el Emperador nuestro señor. Las quales hizieron el jueves a bisperas y viernes siguiente aa missa que fue XXIX de Deziembre de MDLVIII*, rarissime « pliego suelto » reproduit en fac-simile par Antonio Pérez Gómez en 1958. C'est devant le « guidon » peint aux armes de l'Empereur qu'est porté une sorte de long et étroit oriflamme où sont figurés « el Plus ultra con sus colunas », la croix de Saint André, emblème de Bourgogne, et le briquet avec le silex et les flammes, emblème de la Toison d'Or. On retrouve les colonnes derrière la grande nef symbolique commémorant les triomphes de l'Empereur mort. Cette nef, voguant sur une « mer » soutenue par des porteurs invisibles, est suivie à huit pas de deux rochers émergeant d'une autre « mer » et portant les colonnes surmontées des couronnes impériales. Le *Plus Oultre* était remplacé par le distique suivant :

> Jure tibi Hercules sumpsisti signa columnas
> Monstrorum domitor, temporis, ipse tui.

Très explicitement, donc, l'Empereur était célébré comme un nouvel Hercule qui avait reculé les bornes du mérite par ses victoires sur les monstres, sur le temps et sur lui-même. Derrière cet emblème venait le cheval de joute, dont le caparaçon aux couleurs impériales, jaune, violet et brun, portait l'effigie de saint Jacques chevauchant et les colonnes jointes aux armes de l'Empereur, dans la combinaison héraldique bien connue, ainsi que la croix de Bourgogne et l'insigne de la Toison. Telle est la tradition sur laquelle raffine Jean de Vingle, le graveur auquel les éditeurs d'Espagne durent les deux plus belles compositions des armes impériales dont ils ornèrent des frontispices de livres. Dans la première, gravée pour Guillermo de Millis, de Medina del Campo, les serres de l'aigle reposent sur les deux colonnes du *Plus ultra*, lesquelles ne sont pas surmontées de couronnes. Dans la seconde, qui apparaît en tête de la *Crónica General de España* de Ocampo (Zamora 1543), les colonnes se dressent sur des bases posées de part et d'autre des serres de l'aigle, et elles sont surmontées de couronnes. Mais entre le chapiteau de chaque colonne et la couronne qui le surmonte, s'intercale le briquet de la Toison superposé à la Croix de Bourgogne. Invention significative. (H. Thomas, *Juan de Vingles... a Sixteenth-Century Book Illustrator*, London 1937. Repr. from the Transactions of the Bibliographical Society « The Library », Sept. 1937,

p. 137-138, fig. 21 et 22; C. Pérez Pastor, *La Imprenta en Medina del Campo,* Madrid, 1895, p. 46). Ant. Pérez Gómez vient de reproduire en fac-similé (Cieza, 1957) un des premiers livres qui aient été dédiés en Espagne au jeune « Emperador don Carlos » après son élection : *Las C.C. del castillo de la fama,* du Licencié Alfonso Alvarez Guerrero (Valencia, 1520). Les armoiries du souverain, au frontispice, sont surmontées d'une couronne ducale. Une banderole porte les mots PLVS VLTRA qui dépassent de part et d'autre du blason, et celui-ci est flanqué, plus bas, non de colonnes, mais d'emblèmes de Bourgogne et de la Toison d'Or (croix de Saint-André embrassées dans des briquets d'où pendent les toisons). Entre ces emblèmes et la devise s'interposent des couronnes de marquis.

Cependant, brochant sur cette tradition bourguignonne fermement maintenue par le blason, avait commencé à se dégager un sens géographique du *Plus Ultra.* A partir du moment où Oviedo publie la première partie de son *Historia general y natural de las Indias* (1535), on allègue fréquemment un texte pseudo-aristotélicien sur une grande île jadis découverte par les Carthaginois « trans Herculis columnas »; puis c'est le récit du *Timée* sur l'Atlantide, « insulam quam Herculis columnas cognominatis ». A la même date, qui est celle de l'expédition de Charles Quint à Tunis, commencent à se répandre par le monde les premières relations de la découverte du Pérou, publiées en 1534 à Séville, et qui révèlent une dimension insoupçonnée du Nouveau Monde. Parmi d'autres vers latins qui saluent le retour triomphal de l'Empereur à Naples, l'humaniste portugais Damião de Goes, alors à Padoue, copie ceux-ci pour son maître Erasme :

Suas columnas non transcendit Hercules
Novumque mundum non novere Caesares.
At noster iste Caesar, alter Hercules,
Qui monstra victor edomat per Africam,
Longe columnas est transgressus Herculis
Novúmque mundum late subdidit sibi.
Cedant proinde Caesares et Hercules.

Il était naturel que, dès lors, le *Plus Oultre* fût généralement senti et officieusement considéré comme symbolisant les découvertes d'outre Atlantique. — Le plus ancien texte espagnol, à notre connaissance, qui manifeste clairement ce sens nouveau du symbole est celui de Gómara (1552), cité dans notre communication. L'auteur de la *Hispania victrix* est suivi par une série d'auteurs tous spécialisés dans les questions des Indes. Sarmiento de Gamboa (1572) dédiant à Philippe II la *Segunda parte de la Historia General llamada Indica* interprète le *Plus ultra* comme ripostant à l'inscription mise par Hercule sur ses colonnes (Ultra Gades nil) et comme signifiant : « Más adelante hay muchas tierras ». Aussi, conclut-il, « quedó esta letra *Plus Ultra* por blasón de las armas e insignias de las Indias de Castilla ». L'Inca Garcilaso de la Vega achevant en 1612 la Seconde Partie de la *Historia general del Perú,* qui paraîtra après sa mort, à Cordoue en 1617, la dédie à la Vierge Marie, « Belona de la Iglesia militante, Minerva de la triunfante » ... « pues con su celestial favor les fuertes armas de la noble España, poniendo *plus ultra* en las columnas y a las fuerças de Hercules, abrieron por mar y tierra puertas y camino a la conquista y conversión de las opulentas provincias del Peru... ». A son tour, Solórzano y Pereira écrira (*Política Indiana,* Madrid 1648, L. I. c. 2, n° 19) que Charles Quint « hizo tanta estimacion de esta conquista que añadió al escudo de sus armas las dos columnas de Hércules con la inscripción *Plus Ultra,*

como dando a entender que, por el favor divino, a su valor y fortuna no embargaba como a Hércules el Océano, antes más allá de sus términos le descubría y ofrecía nuevos mundos en que ensancharse, porque no se afligiese con la estrecha cárcel de solo el antiguo, como dicen hauerle acontecido al grande Alexandro ». Solórzano Pereira pouvait invoquer Jérôme Ruscelli (*Le Imprese illustri,* traité dédié à Philippe II en 1566, — voir l'éd. de Venise 1580, p. 103-107) qui plaçait au premier plan des significations du *Plus Ultra* l'allusion (mais une allusion prophétique) aux mondes inconnus jusqu'au XVI^e^ siècle : « chiaramente si uede come ella fu fatta da quel supremo Principe, o piu tosto a lui da Dio inspirata, come per augurio dell'acquisto di questi nuoui mondi incogniti a gli antichi e di tanto spatio che sono molto piu d'altretanto che non era il primo ». (Voir, sur la « prophétie implicite » de l'emblème ainsi conçu, l'étude de Miss Frances A. Yates dans le présent recueil, note 56). Après avoir évoqué le progrès de la connaissance générale du monde, Ruscelli indiquait le sens moral des deux mots *Plus Ultra,* « mostrando che non solamente elle si deuessero intender in quanto al passar materialmente nel conquistar il mondo Piu Oltre che i termini prefissi da Ercole, ma a passar ancor Piu Oltre in virtù et valore, et nello stender Piu Oltre la fama et la gloria sua ». Le grand Empereur a dépassé toutes les bornes connues en matière de courage, de vertu, de religion, de justice, de clémence et de magnanimité. — Nicolas Reusner (*Symbolorum Imperatoriorum Classis Tertia,* Francfort 1602, p. 238-242), tout en évoquant au passage les « nouvelles Indes », mettait l'accent du *Plus Ultra* sur la magnanimité qui est un dépassement des victoires.

Ruscelli se référait dans son commentaire au « Chant Quinze du divin Arioste », et il faut dire un mot d'une expression qui a été comme une variante (souvent mal comprise) du *Plus Ultra* géographiquement interprété. Au Chant XV de l'*Orlando Furioso,* Andronica, après avoir paraphrasé la prophétie de Sénèque (*Médée,* « Venient annis... ») annonçait que Charles Quint ceindrait la couronne d'un empire qui ne serait pas seulement celui qu'avaient possédé Auguste, Trajan, Marc Aurèle et Sévère.

> Ma d'ogni terra e quinci e quindi estrema
> *Che mai né al sol né al anno apre il sentiero :*
> E vuol che sotto a questo Imperatore
> Solo un ovile sia, solo un pastore.

Les commentateurs de l'Arioste ont depuis longtemps reconnu dans le vers que nous soulignons un écho d'une formule de Virgile (*Enéide* VI, 796) : « Extra anni solisque vias ». Virgile pensait à l'Afrique, continent débordant la zone située sous les tropiques et dont les limites au nord et au sud sont marquées par le lever du soleil aux solstices. L'Arioste lui aussi se réfère aux terres extrêmes par leur position soit vers le pôle nord soit vers le pôle sud (au moment où l'Arioste publie l'*Orlando* augmenté, en 1532, on peut lire depuis peu, — 1530 —, les huit *Décades* de Pierre Martyr d'Anghiera, dont la *Cinquième* raconte le passage de Magellan dans les régions australes). Par une curieuse confusion, la prophétie d'Andronica a été expliquée, dans telle édition scolaire moderne, comme annonçant l'empire « où le soleil ne se couchait jamais ». Elle devenait, de la sorte, synonyme de la devise des colonnes triomphales érigées à Messine en 1535, quand Charles Quint revint de Tunis : *A Solis ortu usque ad occasum.*

L'Espagne de Philippe II adopte officieusement, sinon officiellement, l'interprétation géographique du *Plus Ultra,* et cède à la confusion de cette devise avec le texte virgilien,

qui devient « *Ultra* anni solisque vias ». Lorsque, en 1574, Séville consacre à la gloire de l'empire les hautes colonnes jumelles de la Alameda de Hércules, une des inscriptions glorifie l' « Hercule Auguste » Charles Quint « qui longe ultra Herculis columnas per novum orbem propagata gloria, imperium Oceano, famam coelo terminavit ». (Diego Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiáticos y seculares de la Ciudad de Sevilla,* s. a. 1574; t. IV, p. 66 de l'édition de Madrid 1796). Et lorsque l'Espagne mène le deuil de Philippe II (1598), parmi la multitude d'emblèmes accumulés sur le « Túmulo real » de Séville, les colonnes symboliques paraissent sous deux formes. Avec la devise « Quo limite sistam ? » on voit un robuste Hercule portant une de ses colonnes sur l'épaule, l'autre sous le bras, et qui entre dans l'Océan en direction des terres visibles à l'horizon. La devise « Ultra anni solisque vias » accompagne les deux colonnes encadrant un « monde », c'est-à-dire une sphère terrestre, avec un soleil resplendissant (F. G. Collado, *Descripción del Túmulo...,* éd. de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, Sevilla 1869, p. 127-128).

Mais si Sarmiento de Gamboa et Solórzano Pereira, formulant une idée qui a pris corps au moins à partir de 1535, admettent que les colonnes du « Plus Oultre » équivalent à une pièce de blason et symbolisent les Indes de Castille ajoutées aux anciens royaumes, l'histoire du blason des rois d'Espagne, de Philippe II à Ferdinand VII, semble retirer à cette idée toute valeur permanente et rigoureuse. N'est-ce pas très tard, au XIX^e^ siècle, et comme par une compensation à la perte de l'Empire des Indes, que les colonnes recommencèrent à encadrer le blason royal comme jadis le blason impérial ? Une étude des sceaux et des monnaies mériterait d'être faite de ce point de vue. Les « Indes de Castille », justement parce qu'elles étaient incorporées aux royaumes de Castille, n'avaient pas lieu de figurer par une pièce distincte du blason espagnol. C'est du moins ainsi qu'on peut s'expliquer la différence de traitement héraldique entre les Indes et Grenade. Cette ultime reconquête péninsulaire, accomplie conjointement par la reine de Castille Isabelle et par le roi d'Aragon Ferdinand, accroissait leur commun héritage, mais comme une entité distincte que ne figuraient ni les symboles des domaines de la couronne de Castille et de Léon, ni ceux des domaines d'Aragon. D'où, sans doute, la grenade logée à la pointe de l'écu. Les Indes ne furent pas considérées comme un royaume de plus. Quand des vice-rois furent institués au Mexique puis au Pérou, ils furent considérés comme l'émanation du roi de Castille et de Léon.

Il semble significatif que les monnaies espagnoles frappées dans l'Amérique coloniale se soient distinguées, tant au Pérou qu'au Mexique, par le « columnario », emblème dans lequel les colonnes du *Plus Ultra* surmontées de couronnes royales encadrent l'image des « deux mondes », une double sphère terrestre, elle-même couronnée, et souvent avec la devise *Utraque unum.*

LA POLITIQUE ITALIENNE DE CHARLES QUINT ET LE " TRIOMPHE " DE BOLOGNE

par le Vicomte TERLINDEN,
Président de la Commission royale d'Histoire de l'Académie de Belgique
Professeur émérite de l'Université de Louvain,
Président de la Section belge
de l'Association Internationale des Historiens de l'Humanisme

Le couronnement de Charles Quint à Bologne est l'aboutissement de toute une politique, dont il nous faut exposer les prodromes et l'évolution, si l'on veut comprendre toute l'importance, la portée et la signification de cet événement historique.

Ma communication empiète donc sur les programmes des deux sections de notre congrès, ce qui justifie l'honneur qui m'a été fait de la placer à la séance inaugurale et de me permettre de lui donner un développement que, je l'espère, vous ne trouverez pas fastidieux, pour vous parler de la politique italienne de Charles Quint, avant de vous décrire les cérémonies et les pompes de son couronnement.

A partir du moment ou Irnerius et l'école des glossateurs eurent fait refleurir à Bologne l'étude des lois impériales romaines, non seulement sur le plan du droit privé, mais aussi du droit public, réapparut la théorie de l'*imperium* que les légistes allaient faire triompher, dans presque tous les pays, au détriment de la décentralisation médiévale.

Devenus maîtres absolus et uniques des destinées de leurs pays, les souverains des grandes puissances modernes rêvaient, sinon de la domination universelle, tout au moins d'une primauté européenne ne pouvant se réaliser sans entraîner des guerres de rivalité.

Deux maisons souveraines, les Habsbourg et les Valois, entrèrent ainsi dans de longues et sanglantes luttes, dans lesquelles deux pays, l'Italie et la Belgique, jouaient un rôle qui, pour être passif et douloureux, n'en était pas moins important, vu que leur possession assurait la suprématie européenne par la maîtrise

en Méditerranée et dans les mers du Nord. L'importance politique de ces deux pays se joignait ainsi à leur importance économique pour en faire les centres névralgiques des guerres européennes.

Si le mariage de Marie de Bourgogne avec Maximilien d'Autriche avait fait évanouir les espoirs qu'avait pu concevoir Louis XI d'une main-mise sur les Pays-Bas, par contre l'Italie, morcelée et déchirée par des rivalités intérieures, paraissait aisée à conquérir. La dynastie des Valois pouvait, comme on le sait, faire valoir des droits héréditaires sur Naples et sur le Milanais, tandis que l'Empire était amené à intervenir dans la péninsule par la tradition historique et par des droits de suzeraineté sur le duché de Milan.

Si les expéditions de Charles VIII et de Louis XII s'étaient, après des succès aussi brillants que passagers, soldées par des échecs, on avait pu croire, au lendemain de Marignan, à la suprématie de François Ier, maître du Milanais, sur toute l'Italie. Le pape Léon X, à la nouvelle de cette victoire éclatante, s'était hâté en 1516 de rencontrer le roi de France à Bologne, et, au cours d'une entrevue solennelle, n'était parvenu à conserver ses Etats et à sauvegarder un certain équilibre en Italie qu'en abandonnant au roi par un concordat resté fameux le gouvernement de l'Eglise de France. De son côté, l'empereur Maximilien, en restituant contre argent Vérone aux Vénitiens, avait paru abandonner l'Italie au profit de la France, tandis que par le traité de Noyon, le futur Charles Quint se réconciliait avec François Ier afin de pouvoir prendre paisiblement possession de la couronne d'Espagne dont il venait d'hériter à la mort de son grand-père maternel Ferdinand le Catholique.

Mais François Ier ne bornait pas son ambition à la possession du Milanais et à la suprématie en Italie, il rêvait aussi de la couronne impériale et de l'hégémonie dans la chrétienté. L'élection de Charles Quint en 1519, après des intrigues et des marchandages sur lesquels nous n'avons pas à insister, mit fin aux bonnes relations ébauchées à Noyon, d'autant plus que François Ier avait tout à redouter d'un rival qui, par ses possessions, enserrait la France de toutes parts. Aussi chercha-t-il, en juin 1520, à s'assurer l'alliance du roi Henri VIII d'Angleterre au cours de la fameuse entrevue du Camp du Drap d'Or, dans la plaine entre Guisnes et Ardres, où se déroulèrent les plus brillantes et les plus célèbres d'entre toutes les fêtes de la Renaissance dont vous entretiendra M. Anglo. D'un autre côté, le roi de France pouvait également craindre que Charles Quint, estimant, à l'exemple des Césars germaniques du Moyen Age, que l'élection d'un empereur n'était parfaite qu'après que l'élu eût été couronné par le pape dans la capitale de la chrétienté, se considérât moins comme le souverain de l'Allemagne que comme l'arbitre et le défenseur du monde chrétien, comme le monarque universel que la tradition classique obligeait à faire de l'Italie le centre de la puissance impériale. Aussi, après avoir été couronné roi des Romains à Aix-la-Chapelle, le 23 octobre 1520, par le prince archevêque de Cologne, Charles demandait-il aux princes allemands des hommes et de l'argent pour aller se faire sacrer à Rome et pour conquérir l'Italie.

La guerre était donc inévitable et François Ier, se croyant assuré du concours d'Henri VIII, négociait une alliance avec le pape Léon X, en faisant miroiter aux yeux du pontife la conquête du royaume de Naples qui aurait été partagé entre les Etats de l'Eglise et le fils cadet du roi de France, le futur Henri II.

Nous n'avons pas à entrer dans les détails au sujet de cette guerre qui débuta pour l'empereur par des succès tels, que le pape, dédaignant les conseils de Machiavel, abandonna le parti de la France et joignit ses troupes à celles de l'empereur pour incorporer Parme et Plaisance aux Etats pontificaux et que, après la mort de Léon X, le Sacré-Collège donna la tiare à l'ancien précepteur de Charles Quint, l'austère Adrien Boyens, d'Utrecht, ce pape vertueux mais d'esprit large au point de soutenir Erasme et de protéger les humanistes contre la haine des scolastiques. Adrien VI aurait voulu faire triompher la paix, tant au sein de l'Eglise, menacée par les doctrines de Luther, qu'entre les princes chrétiens qu'il espérait coaliser contre le péril turc de plus en plus menaçant. Malheureusement, miné par les soucis et débordé par les difficultés de sa tâche, il ne régna que quelques mois et fut remplacé par un Médicis, neveu de Léon X, intronisé sous le nom de Clément VII.

Sur ces entrefaites, François Ier, vaincu et fait prisonnier à Pavie, avait dû signer le traité de Madrid, par lequel il restituait le duché de Bourgogne, jadis enlevé par Louis XI à l'héritière de Charles le Téméraire, renonçait à tous ses droits sur Naples et sur le duché de Milan et se retirait des affaires italiennes.

Enserrée entre le Milanais, assujetti à Charles Quint comme fief impérial, et le royaume de Naples, soumis au même souverain au titre de roi d'Espagne, l'Italie risquait de perdre toute liberté. Aussi, dès qu'il devint évident que François Ier refuserait d'exécuter les clauses du traité de Madrid, le considérant comme un *dictat*, et que la guerre allait reprendre, Clément VII, aidé par le talent diplomatique de Guichardin, se fit l'apôtre de l'indépendance italienne et mit sous la protection de la France la Ligue de Cognac, conclue, le 22 mai 1526, entre le Saint-Siège, les républiques de Florence et de Venise et François Sforza que les impériaux ne voulaient plus reconnaître comme vassal pour le duché de Milan.

Cette attitude du pape, à un moment où Charles espérait pouvoir recourir à lui pour convoquer un concile qui eût ramené par des réformes indispensables la paix dans l'Eglise et qui eût mis, en même temps, fin aux difficultés en Allemagne, posait un angoissant problème à l'empereur, si profondément catholique. Il s'efforça à tout prix d'éviter une rupture et prescrivait à Ugo de Moncada, commandant des forces impériales dans le royaume de Naples, de ne pas soutenir les Colonna de Genzano qui, le cardinal Pompeo en tête, s'étaient, comme au temps de Boniface VIII, révoltés contre le pape. Ce fut celui-ci qui consomma la rupture par le mémoire du 23 juin 1526, qui, bien que rédigé dans le style propre à la curie, n'en constituait pas moins un véritable réquisitoire contre l'empereur. Celui-ci, afin d'éviter une guerre qui ne pouvait conduire qu'à la ruine de l'Eglise et à la destruction de la communauté chrétienne, répondit par la plume habile du secrétaire Valdès, en s'efforçant de réfuter tous les

griefs de la papauté. Il faisait valoir comment en Allemagne il avait pris la défense du Saint-Siège contre toutes les accusations formulées par les novateurs; il affirmait, aujourd'hui encore, son amour pour la paix et son désir de voir toutes les forces de la chrétienté se tourner contre les Turcs et les hérétiques, suggérant, si le pape persévérait dans son attitude hostile, d'en appeler à un concile général pour assurer la paix et procéder à la réforme de l'Eglise.

Escomptant une intervention rapide de François, les membres de la Ligue de Cognac avaient ouvert les hostilités dans l'Italie du Nord, où la garnison impériale de Crémone avait dû capituler, mais, tandis que Leyva tenait bon à Milan, une armée, commandée par le reître Fründsberg, passait les Alpes couvertes de neige et descendait en Italie.

Sans l'appui des armes françaises, les troupes de la Ligue étaient incapables de résister, d'autant plus que leur meilleur chef, le fameux Jean de Médicis, dit Jean des Bandes noires, avait été mortellement blessé en s'efforçant de défendre le passage du Mincio et que le tristement célèbre connétable de Bourbon, traître à sa patrie et à son roi, avait, à la tête d'une armée espagnole, opéré sa jonction avec les bandes de Fründsberg.

Le commandant en chef des forces de la Ligue, le duc d'Urbin, fidèle à la vieille tactique des condottières : éviter toute bataille sérieuse pour « vaincre » l'épée au fourreau, ne fit que reculer à mesure que l'ennemi avançait et les troupes impériales arrivèrent, presque sans coup férir, sous les murs de Bologne. Elles y furent immobilisées pendant plusieurs semaines sur l'ordre de l'empereur, qui espérait toujours arriver à un accommodement, mais la politique pontificale se révéla singulièrement incohérente, un premier traité avec l'empereur fut déchiré aussitôt que signé et suivi d'un brusque rapprochement avec François Ier, puis, le 15 mars, un nouveau traité intervenait avec Charles Quint, en vertu duquel la Ligue devait être dissoute et les impériaux rappelés sans délai au delà des Alpes.

Mais les bandes de Bourbon et de Fründsberg, mal payées et indisciplinées, ne voulurent pas entendre parler de retraite. Elles prétendaient s'indemniser de leurs arriérés de solde par le pillage et les richesses de Rome les attiraient. L'émeute éclata dans le camp et Bourbon, n'étant plus maître de ses troupes, les accompagna à marches forcées sous les murs de la Ville éternelle, où elles arrivèrent le 5 mai.

Vu la disproportion des forces, toute résistance était impossible; la muraille fut escaladée et les bandes pillardes se répandirent en ville. A la rapacité et à la cruauté de la soldatesque se joignait chez les lansquenets luthériens de Fründsberg la haine de la papauté. La mort de Bourbon, frappé d'une balle que Benvenuto Cellini se vanta d'avoir tirée, privait l'armée de son chef et les passions de la masse se déchaînèrent sans frein. La cité léonine forcée, le pape se retira par le couloir d'Alexandre VI au château Saint-Ange, où il demeura étroitement bloqué, tandis que la ville était mise à sac avec une sauvagerie sans exemple dans l'histoire. Le massacre, les tortures, le viol, le sacrilège, le vol et le pillage se

donnèrent librement cours pendant des semaines, entraînant avec eux la peste et la famine.

La mort de Bourbon laissait peser sur l'empereur, même chez ses plus fidèles serviteurs, la responsabilité apparente de ces épouvantables horreurs. « Les pierres de la chrétienté se lèvent contre Votre Majesté » lui écrivait Alarcon, le capitaine espagnol chargé de la garde du pape. Comme le remarque Brandi, l'empereur n'avait pas voulu le sac de Rome, bien plus il avait cherché par tous les moyens de l'empêcher et il en fut profondément attristé.

Cependant il n'hésita pas à tirer de ce triste événement tout le profit possible pour sa politique italienne. Le pape demeura bloqué dans le château Saint-Ange, où se poursuivirent par l'intermédiaire du cardinal Pompeo Colonna des négociations confuses. Clément VII devait s'engager à abandonner Plaisance, Parme, Modène et promettre une rançon de 400 000 écus. Mais, faute d'argent pour se racheter, il demeura encore captif pendant plusieurs mois, jusqu'au moment où Alarcon, d'accord avec l'empereur, prépara l'évasion du pape en prenant garde que les Allemands ne se saisissent du pontife qui finalement, le 9 décembre 1527, à minuit, déguisé en valet de cuisine, un panier de provisions au bras, parvint à se glisser hors du château et à sortir de Rome par les jardins du Vatican. Il monta à cheval et gagna Orvieto, où les pourparlers reprirent. Charles Quint lui fit grâce de sa rançon et fit tout son possible pour aboutir à une réconciliation complète.

Profitant de l'indignation soulevée dans toute l'Europe par le sac de Rome, François Ier et Henri VIII avaient resserré leur alliance et s'étaient proclamés les champions du souverain pontife outragé. Le roi d'Angleterre, craignant un trop grand succès de Charles Quint, inaugurait ainsi d'une façon empirique la politique d'équilibre qui allait jusqu'en 1919 rester un dogme de la diplomatie britannique. Cette intervention, trop tardive pour sauver le pape, débuta favorablement pour les armes françaises. Lautrec, après s'être emparé de Gênes, avait poussé tout droit jusqu'à Naples, mais n'avait pu s'en emparer et avait été emporté par la peste qui décimait son armée. Le comte de Saint-Pol, envoyé avec des renforts fut vaincu à Landriano par les troupes impériales du Milanais, le 21 juin 1529, à la suite de quoi les Français durent abandonner l'Italie.

Le pape, à Orvieto d'abord, à Viterbe ensuite, se trouvait dans une situation de plus en plus difficile, car ses alliés italiens qui l'avaient si mal soutenu, se montraient exigeants, Venise réclamait Ravenne et Cervia, tandis que les négociateurs impériaux persistaient à exiger Parme et Plaisance et que le pape demandait le rétablissement des Médicis à Florence.

L'échec des Français en Italie, enlevant au pape tout espoir de secours de ce côté et la menace de plus en plus pressante des Turcs en Hongrie, facilitèrent la réconciliation définitive. L'adhésion de Clément VII a un accommodement fut emportée par une déclaration d'Andrea da Burgo, représentant du roi Ferdinand de Hongrie, frère de l'empereur, disant que Sa Sainteté n'avait pas à craindre la convocation d'un concile général et qu'on aurait raison par d'autres moyens

des luthériens. Cette déclaration laissait en même temps espérer au pape la réalisation de ses vues concernant Florence.

Menées d'un côté par l'évêque de Vaison, majordome du pape, accrédité en qualité de nonce extraordinaire, et de l'autre par les plus habiles conseillers de l'empereur, Gattinara, Praet et François Perrenot, les négociations aboutirent le 29 juin 1529 à la signature du traité de Barcelone.

Le pape et l'empereur, déclarait le préambule, « se tendaient la main dans leur douleur de voir la chrétienté déchirée et dans leur zèle à repousser les Turcs, et s'entendaient pour frayer la voie à la paix universelle. L'empereur reconnaissait au pape la possession de Ravenne, Cervia, Modène, Reggio et Rubiera. L'empereur demandait au Saint-Siège l'investiture du royaume de Naples et s'entendait avec lui pour la collation des bénéfices ecclésiastiques. D'accord avec son frère Ferdinand, associé au traité, il promettait de sévir contre les hérétiques, au cas où ceux-ci n'obéiraient pas aux exhortations du souverain pontife et aux décrets de leur empereur. La situation de Milan et de Florence serait ultérieurement réglée. Le pape menaçait de mettre au ban de l'Eglise quiconque apporterait une aide aux Turcs et, par contre, absolvait tous ceux qui avaient porté les armes contre les Etats de l'Eglise.

Cette réconciliation allait être suivie par un traité de paix entre l'empereur et le roi de France.

Déjà, par l'armistice de Hampton Court, conclu le 15 juin 1528, l'habile diplomatie de Marguerite d'Autriche, tante de l'empereur et régente des Pays-Bas, avait détaché Henri VIII de l'alliance française. Cette princesse était entrée ensuite en négociation avec Louise de Savoie mère de François Ier. Les récents échecs des armes françaises en Italie, d'une part, la menace de plus en plus pressante des Turcs, d'autre part, facilitaient la conclusion d'un accord. Ce fut la « paix des Dames », signée à Cambrai, le 3 août 1529. Elle était des plus favorables à l'empereur; si celui-ci consentait à ne plus réclamer la cession de la Bourgogne, le roi de France, de son côté, renonçait à sa suzeraineté, devenue purement nominale, sur la Flandre et sur l'Artois et à toutes ses prétentions sur Milan, Gênes et Naples, ces terres pour lesquelles, depuis Charles VIII, les rois de France avaient lutté avec tant d'énergie et souvent de succès. Pour consacrer une réconciliation complète, Eléonore, sœur aînée de l'Empereur, épousait le roi de France.

Le 20 octobre, au cours d'une cérémonie à Notre-Dame, François Ier reconnaissait par serment le traité de paix que, de son côté, Charles Quint ratifiait solennellement à Plaisance.

Plus rien ne s'opposait à ce que l'Empereur réalisât son rêve de se faire couronner par le pape en Italie. Les derniers jours de juillet 1529, Charles s'était embarqué à Barcelone; le 6 août il faisait escale à Monaco; le 9 il touchait barre à Savone; le 12 il était à Gênes. De là, il faisait route par Tortona. Voghera et Plaisance, recevant partout un accueil triomphal, et arrivait par petites étapes à Bologne le 4 novembre.

C'est dans cette ville, l'une des plus belles, des plus illustres et des plus riches d'Italie, qu'allaient se dérouler des cérémonies et des cortèges où s'étalèrent toutes les splendeurs de la Renaissance.

Fièrement assise au pied des premiers contreforts de l'Apennin, Bologne la Grasse s'étalait dans sa plaine fertile avec ses églises romanes et gothiques, ses couvents, ses palais, son ancienne et célèbre université, ses places majestueuses, ses rues à arcades et ses innombrables tours, dont l'*Asinelli* et la *Garisenda,* encore plus penchée que celle de Pise, sont parmi les rares encore debout.

Il n'est pas douteux que le projet primitif de l'empereur avait été de se faire couronner à Rome, à l'exemple de Charlemagne et d'autres empereurs du Moyen Age et, de là, aller prendre possession de son royaume de Naples. Ce ne devait être qu'en 1536 qu'il ferait à Rome, au lendemain de sa victoire de Tunis, une entrée triomphale, mais en 1529 diverses circonstances l'incitaient à préférer Bologne, où jadis son rival François Ier avait imposé ses conditions à Léon X, où les papes, ne régnant que depuis 1506, n'étaient pas entourés d'un prestige aussi grand que dans la capitale de la chrétienté, et où l'empereur, à proximité des fortes positions qu'il occupait dans l'Italie du Nord, pouvait mieux faire sentir sa puissance. Peu avant sa mort, sa tante, la prudente Marguerite d'Autriche, lui avait signalé les dangers d'un voyage trop ambitieux en Italie, qui, s'il satisfaisait l'amour-propre, ne devait être entrepris qu'avec une ample provision d'argent, de troupes et de moyens de ravitaillement. A s'engager jusqu'à Rome et Naples, disait la sage gouvernante, l'empereur ne risquait-il pas de subir le sort de Charles VIII de France qui, après avoir fait une entrée triomphante en Italie, s'était trouvé démuni d'argent et avait dû repartir en subissant un affront ?

C'est pourquoi, en entrant à Bologne, Charles Quint entendait, avant tout, affirmer la puissance de ses armes en donnant à son cortège un caractère purement militaire. Les chroniqueurs du temps sont d'accord avec la source monumentale d'une série de 13 planches qui faisait partie de la collection Goetghebuer à Gand pour évoquer les fastes de cette entrée.

Le 5 novembre 1529, ving-cinq cardinaux, escortés par 400 hommes d'armes des troupes pontificales, s'avancèrent hors de la *Porta San-Felice* à la rencontre de l'empereur. Les éminentissimes descendirent de leurs mules pour saluer le souverain, lui prodiguant les plus grandes marques de joie et de respect. Le cortège était ouvert par trois cents chevau-légers, suivis d'une troupe de seigneurs espagnols avec drapeaux et étendards. Venaient ensuite trois cents chevaliers, armés de toutes pièces d'armures uniformes, le heaume sommé d'ondoyants panaches rouges. Dix gros canons, montés sur chariots, ébranlaient le sol et précédaient quatorze compagnies d'infanterie allemande défilant, sous leurs grands drapeaux claquant au vent, au son aigre des fifres et au roulement sourd de leurs gros tambours. Deux seigneurs à cheval, richement équipés, portaient l'un le grand étendard de l'Empire à l'aigle éployée, l'autre celui de Bourgogne à la croix de Saint-André, rouge sur fond blanc. Adrien de Croy suivait à la tête des lourds escadrons cuirassés des bandes d'ordonnance et de la cavalerie

allemande. Un groupe de grands d'Espagne, entouré de cent hommes de pied de la garde personnelle de l'empereur, armés de leurs hallebardes ou « gouges » à large lame dorée, et le grand maréchal, portant l'épée impériale, précédaient immédiatement le souverain. Charles, armé de toutes pièces, coiffé d'un heaume sommé d'un aigle essorant d'or et tenant un sceptre à la main, chevauchait un genêt d'Espagne, recouvert d'une housse de drap d'or, ornée des plus riches joyaux. Quatre chevaliers, à pied, aussi armés de toutes pièces, portaient au-dessus de la tête de l'empereur un dais de brocard d'une extrême richesse. Huit pages à pied entouraient le souverain, accompagné par les cardinaux Farnèse et d'Ancône et suivi de son grand maître de cérémonies, revêtu d'une armure dorée.

Arrivée à la porte de la ville, Charles baisa la croix que lui tendait l'archevêque et fit jeter par ses hérauts pour 8 000 ducats en pièces d'or et d'argent à la foule qui l'acclamait.

Le pape s'était fait porter à l'église Saint-Pétrone, de préférence à la cathédrale, parce que, plus vaste et entourée de larges rues et d'amples places, elle convenait mieux que l'étroite via San Pietro, actuellement via dell'Independenza au développement de cérémonies qu'il voulait impressionnantes. Assis sur son trône, placé sur une estrade dressée au haut des degrés et entouré du Sacré Collège et de sa cour, il attendait l'empereur. Celui-ci, descendu de cheval, s'avança, toujours sous son dais, fit trois génuflexions devant le souverain pontife qui répondit par trois inclinaisons de tête. Après que les seigneurs de la suite eurent baisé la mule du pape, celui-ci se leva, tendit les bras vers l'empereur, lui donna l'*osculum pacis* sous forme de trois baisers sur la joue et lui dit : « Veuillez, je vous prie, ne pas avoir mauvais gré de ce que vous ayez été astreint au baise-pied. Tenez vous pour assuré que ce n'est pas un fait de ma propre volonté, mais bien une formalité du cérémonial qu'on est accoutumé d'observer lors du couronnement des empereurs ».

Après que, dans des discours d'apparat, réglés par le protocole, les deux partenaires se furent adressé les éloges et donné des assurances de bienveillance réciproque, le pape prodigua à l'empereur les plus grandes démonstrations d'amitié, le reconduisit jusqu'au bas des degrés et, assis sur sa *sedia gestatoria*, se fit reporter à son palais, où il attendit l'empereur devant le portail. Charles le suivit, au milieu des acclamations de la foule, et lui remit une bourse de brocard contenant des pièces d'or à son effigie, à celle de son frère Ferdinand et à celle de ses ancêtres et prédécesseurs rois, ducs et comtes. Il y en avait, assure la relation, pour une valeur de 5 000 ducats. Des salves répétées des canons en batterie sur la place, là où se dresse actuellement la magnifique fontaine de Neptune par Jean Bologne, et l'explosion de deux-mille pétards annoncèrent et marquèrent cette réconciliation historique.

Le séjour de Charles à Bologne se prolongea pendant plusieurs mois. Il logeait dans le même palais que le pape, avec qui il avait des entretiens continuels dans la plus stricte intimité, au point qu'il avait fait percer des portes pour communiquer directement de ses appartements à ceux du Saint-Père.

Les détails de ces pourparlers secrets sont restés inconnus des historiens. Bien certainement on parla du concile pour réformer l'Eglise et enlever ainsi sa raison d'être à la propagande luthérienne. Le pape, agissant plus en souverain temporel qu'en pasteur des fidèles, n'en était pas partisan, redoutant la trop grande influence qu'y aurait eue l'empereur. On parla bien certainement aussi de la croisade à entreprendre par tous les princes chrétiens contre le péril turc. Mais, pour le pape comme pour l'empereur, les affaires d'Italie étaient au premier rang des préoccupations du moment, à commercer par la conquête de Florence, où Clément VII voulait rétablir le régime monarchique au profit d'Alexandre de Médicis, fils naturel de Laurent, deuxième du nom. Charles aurait assuré son influence sur ce peu intéressant personnage, voué à un destin tragique, en le fiançant à sa fille naturelle, la future Marguerite de Parme, alors âgée de huit ans.

La date du couronnement fut fixée au 24 février 1530, jour de naissance de l'empereur. Vu la difficulté d'y faire venir les princes allemands, Charles avait renoncé définitivement à Rome comme lieu de cérémonie et l'on s'était mis d'accord pour faire célébrer le 22, avant le couronnement comme empereur, le couronnement comme roi de Lombardie.

Le souvenir des pompes éblouissantes déployées à cette occasion nous est conservé à la fois par les sources écrites et par la source monumentale.

Parmi les sources écrites il en est une qui mérite particulièrement l'attention. C'est un placard en flamand, imprimé sur feuille volante à Gand, chez Pierre de Keysere « in de Crane » (à la Grue), et contenant une relation officielle, datée de Bologne le 25 février 1530, signée Charles et contresignée par son secrétaire Perrenot. Cette relation est intitulée « De blijde niemaren van de Keyserlycke Majesteit ende de Solemniteyt van den croonemente bïj den Heiligheyt den Paus ». (Les joyeuses nouvelles de S.M. Impériale et la solennité de son couronnement par S.S. le Pape).

On sait que, bien qu'il fût aussi autoritaire que son fils Philippe II et qu'il appliquât avec autant de rigueur que celui-ci les édits contre l'hérésie, Charles Quint fut l'un des plus populaires parmi nos souverains de l'ancien régime, au point d'entrer de plain pied dans le folklore et de devenir pour nos ancêtres l'empereur par excellence; de nos jours encore, les anecdotes concernant *Keyser Karl* alimentent la littérature populaire. C'est que Charles avait l'art de parler aux foules, il avait le geste qui provoquait les acclamations; au cours de ses séjours dans les Pays-Bas, il participait aux fêtes et réjouissances de la masse, tirant à l'arc et buvant de la bière avec ses sujets et trouvant le mot qu'il fallait dire à chacun. Par contre, son fils Philippe II, même pendant les cinq années qu'il passa dans les Pays-Bas, déconcerta toutes les bonnes volontés par sa morgue et son air perpétuellement ennuyé et contribua par son attitude et par sa tendance à vouloir tout régenter à distance, dans l'isolement de son cabinet, à multiplier les difficultés et à susciter les drames qui marquèrent son règne.

Pour associer ses sujets des Pays-Bas et spécialement les habitants de sa ville

natale à la gloire de son couronnement, Charles leur en adressa, sous forme de proclamation, cette relation officielle qui commençait en ces termes, que je traduis du flamand :

Chers et fidèles amis,

Comme je sais de façon certaine que vous avez un grand désir d'apprendre de ma part d'heureuses nouvelles, je veux vous annoncer que j'ai reçu la couronne des mains de notre Saint Père le Pape...

Suivait alors en style familier, comme d'un père parlant à ses enfants, une relation détaillée des cérémonies et une description du cortège qui déroula toute sa splendeur dans les rues de Bologne.

La source monumentale confirme ce que nous apprennent les sources écrites et parmi les nombreuses œuvres d'art représentant le cortège, auquel on donna le nom de « triomphe », deux séries dues à des artistes de talent sont d'une importance capitale. Elles se présentent l'une et l'autre sous l'aspect de rouleaux formant une frise de plusieurs mètres de long, sur une cinquantaine de centimètres de haut. L'une est due à Robert Péril, dont l'unique exemplaire complet est conservé au musée Plantin; l'autre, qui a connu plusieurs éditions, a pour auteur le célèbre graveur Nicolas Hogenberg. Des deux, c'est la série de Robert Péril, plus proche des événements, qui mérite le plus créance, spécialement pour la fidélité des costumes et accoutrements.

Dans la décoration de ses rues et de ses places, Bologne ressuscitait l'antiquité dans toute sa splendeur, telle qu'elle avait été évoquée par plusieurs artistes de la Renaissance, à commencer par Mantegna dans le Triomphe de César à Mantoue, et telle qu'elle avait inspiré les triomphes de Maximilien dont vous parlera M. Du Colombier. Les arcs de triomphe, les trophées, les allégories dressées au coin des rues reproduisaient les exploits des héros de l'antiquité et les images de César, d'Auguste, de Titus et de Trajan, bizarrement entremêlés d'emblèmes pontificaux, de tiares et de clefs, ainsi que de tentures, de drapeaux et de blasons rappelant la puissance de l'empereur, et ses principales victoires.

Le 22 février, au matin, deux cardinaux vinrent chercher l'empereur et le conduisirent solennellement à la chapelle du pape, où le cardinal brabançon Guillaume Enckevort, chanta la messe, bénit son souverain et lui donna la sainte communion. La messe dite, le pape, assis sur son trône, prit dans ses mains la fameuse couronne de fer des rois de Lombardie et la posa sur la tête de l'empereur, à genoux devant lui; il lui remit ensuite l'épée nue, puis le sceptre et le globe, tandis que les salves répétées d'artillerie remplissaient de bruit et de fumée la place devant le palais.

Le 24, jour de saint Matthieu et anniversaire de l'empereur eut lieu la seconde cérémonie, celle du couronnement impérial. Un pont de bois avait été élevé, afin que la foule ne perdît rien du spectacle, depuis la porte du palais jusqu'aux degrés de l'église Saint-Pétrone. Le pape porté sur la *Sedia gestatoria*

et accompagné de dix-huit cardinaux, de nombreux évêques et des officiers de sa cour, se rendit à l'église. Une demi-heure plus tard, l'empereur, vêtu des habits royaux et la couronne de Lombardie en tête, se rendit, par le pont, jusqu'à l'entrée du sanctuaire, où un autel était dressé. Deux prélats officiants le dépouillèrent du manteau royal et lui passèrent la mosette et l'aumusse de chanoine de Santa-Maria Maggiore. On le conduisit ensuite, en grande pompe, devant un autre autel, dressé à l'intérieur de l'église, où avec le même cérémonial il fut revêtu de blanc, comme un diacre, l'étole passée sur l'épaule gauche, à la suite de quoi, il reprit ses vêtements royaux. Deux cardinaux descendirent du maître-autel à sa rencontre et le conduisirent auprès du pape, devant lequel il fit trois génuflexions et s'agenouilla. Le pape le revêt d'un manteau en forme de chape, très richement orné de perles et de joyaux, (le *pallium* impérial du trésor de la *Hofburg*), lui fait l'onction sainte sur le front, lui met sur la tête la couronne dite de Charlemagne, constellée de gemmes et sommée de la croix, lui passe l'anneau et lui met dans une main l'épée et dans l'autre le globe. Charles se tient quelque temps debout, l'épée haute, à la gauche du pontife, qui célèbre ensuite la messe et « en grande pompe et profond respect », dit la relation, « donne à l'empereur la sainte eucharistie ». Après quoi, Charles prête le serment solennel de défendre et d'augmenter la sainte foi chrétienne.

La liturgie terminée, le pape et l'empereur, au milieu des salves et des acclamations, montent sur des chevaux, « très richement caparaçonnés de joyaux d'une valeur inestimable » et prennent place, côte à côte, sous le même dais, dans le cortège triomphal qui se rend à l'église Saint-Dominique. « Pour la dernière fois, » écrit Brandi, « le monde contemplait en leur grand apparat la dignité impériale et la dignité papale dans le décor somptueux que nous dépeignent deux siècles de grandes fresques italiennes ».

Venaient en tête « à cheval et très honnestement accoutrés » les familiers et serviteurs des cardinaux, des évêques et des princes séculiers, suivis des gouverneurs, que le commentaire de Robert Péril appelle curieusement « satrapes », des ministres et des capitaines des armées du pape et de l'empereur, tous à cheval.

La ville de Bologne était représentée par douze bourgeois, faisant flotter les bannières de la cité, blanches à la croix rouge, et suivis des échevins à cheval. La célèbre et antique université avait également sa place dans le cortège avec seize étudiants portant des bannières rouges et avec douze docteurs ès lois et droit canon, vêtus de velours, de grosses chaînes d'or au cou. Venaient ensuite le comte de Gombri, gouverneur de Bologne, à cheval, son bâton de commandement levé, avec une escorte de la garde municipale, et le capitaine de justice Angelo Ranuzzi, portant le grand étendard de la cité avec la devise *Libertas*. Il montait un cheval bardé de fer et couvert d'une housse de drap d'or.

Quatre laquais du pape, à pied, portant des bannières rouges, précédaient les *cubiculaires* ou chambellans de Sa Sainteté et le neveu de celui-ci Alexandre

de Médicis, qui portait à cette époque le titre de duc de Penna, à cheval, au milieu d'une brillante escorte.

La ville de Rome avait délégué le comte Giulio Cesarini, à cheval, avec l'antique drapeau du peuple Romain marqué aux lettres S. P. Q. R. Il était suivi par le jeune marquis d'Aquila avec la bannière à la croix rouge de saint Georges et par Claude de Vergy, seigneur de Champlite et baron d'Aultray, avec la bannière à l'aigle impériale éployée. Les couleurs pontificales étaient tenues par le comte Rangoni, portant, tête nue, la bannière particulière du pape aux armes des Médicis, par don Gabriel Gibo, celle du Saint-Siège, avec la tiare et les clefs, et par don Laurent Cibo, celle de la Sainte Eglise, sur laquelle figurait le Christ en croix.

Après quoi, « marchoient huit chevaux blancs couverts de très riches housses et très magnifiquement accoutrés qui se menaient à la main [par de] triumphants gentilshommes accoutrés [à l'] avenant, moult richement de diverse manière ».

Quatre prélats de la maison de Sa Sainteté, montés sur des mules richement caparaçonnées portaient, au haut de hampes dorées, des tiares ou chapeaux du Saint-Père. Suivait une foule de « cubiculaires, d'avocats, de secrétaires, d'acolites, conseillers et autres clercs de la cour du pape » ainsi que les auditeurs de rote, tous montés, les ecclésiastiques sur des mules, les laïques sur des chevaux.

« Après, dit la relation, marchoient en grand nombre les trompettes et clairons, les cornets et buccines, un chascun d'eux jouant selon mélodieuse harmonie ». Ils étaient suivis par quatre gentilshommes à cheval, portant au haut de sceptres des couronnes impériales, et par les huissiers et massiers « virgiferi, hastarii et janitores » de Sa Majesté, tous à cheval.

Le caractère universel de la cérémonie était marqué par la présence de hérauts d'armes, sur les tabards desquels se reconnaissaient les armes du Saint-Empire, de l'Angleterre, de la France, de la Hongrie, de la Savoie, de la Lorraine, et de la maison de Médicis, et plus encore par celle des ambassadeurs de plusieurs rois et princes chrétiens, « comme », dit le texte, « celui du grand, noble puissant et très chrestien et victorieux roy de France. Après luy venoit l'ambassade du très illustre, noble, puissant roy de Hongrie, souteneur de la foy. En oultre l'ambassade du grand, noble, redouté roy d'Angleterre, défenseur de la foy ».

Ce spectacle unique pouvait faire croire à l'union pacifique de l'Europe entière reconnaissant le prestige de la majesté impériale en la personne de Charles Quint.

Le caractère religieux du cortège reprenait avec un cardinal-diacre monté sur une mule blanche et tenant le bâton pastoral du pape surmonté d'une triple croix; un autre cardinal avait dans ses mains la tiare à triple couronne et était suivi de deux autres cardinaux avec des flambeaux dans des candélabres d'or. Douze serviteurs à pied, avec des cierges de cire blanche, précédaient le Saint-Sacrement, placé dans un magnifique ostensoir, sur un cheval fort beau et magnifiquement accoutré, couvert de drap d'or, sous un dais d'une extrême

richesse porté par des patriciens de Bologne et des docteurs en médecine de la célèbre université. Le sacrite du pape, une verge blanche à la main, précédait immédiatement le dais, lequel était suivi par une foule de princes et de grands seigneurs tant d'Italie, que d'Espagne et des Pays-Bas, dont l'énumération serait fastidieuse, et par les « architriclinaires » ou maîtres de chambre de l'empereur, tous sur des chevaux pompeusement parés, avec à leur tête le grand maître de l'hôtel Adrien de Croÿ, comte du Rœulx, le collier de la Toison d'Or scintillant sur son armure dorée.

Immédiatement après ce haut dignitaire, venait le héraut ou roi d'armes nommé Bourgogne, revêtu de son tabard. A l'arçon de sa selle pendaient des sacs pleins de pièces d'or et d'argent, spécialement frappées pour l'occasion. Elles portaient, d'un côté, l'effigie de l'empereur, avec la légende *Carolus quintus, imperator augustus,* et, au revers, les colonnes d'Hercule, avec la date de l'année et la fameuse devise « Plus oultre ».

« Durant icelle procession », dit le texte, « tant à l'aller qu'au retour, le dict hérault jettoit à deux mains, de tous côtés des rues, les dictes pièces d'or et d'argent par dessus le peuple en criant : largesse ! largesse ! et le peuple crioit à haulte voix : Imperio ! Imperio ! vive l'empereur Charles catholique ! ».

Le collège des cardinaux suivait, ayant à sa tête Boniface Paléologue, dont le nom et l'ascendance apportaient au couronnement un reflet de l'empire d'Orient.

Puis venaient le marquis de Montferrat, avec le sceptre impérial, le duc François-Marie d'Urbin, avec l'épée en sa gaine incrustée de pierres précieuses, l'électeur palatin Philippe de Bavière, seul représentant des princes d'Allemagne, avec le globe, et le duc de Savoie, vicaire de l'Empire qui, dit naïvement le texte de Robert Péril, « ne portoit rien, pour ce que l'empereur portoit la couronne impériale sur sa tête ».

Deux cardinaux : le cardinal Ceris et le cardinal Cibo, sur leurs mules, accompagnés de vingt-quatre jeunes gentilshommes, enfants de bonnes maisons, marchant à pied, précédaient immédiatement le pape et l'empereur, entourés, des deux côtés de la rue, par les hallebardiers de sa Sacrée Majesté, chargés d'écarter la masse trop enthousiaste du peuple, « tous les gens du quel estat qu'ils étoient, hommes et femmes, vieils et jeunes et de tout âge crioient : « Vive Charles ! Vive l'empereur » et élevoient le nom de l'empire jusqu'au ciel ». **(Pl. I).**

Le pape et, à sa gauche, l'empereur, s'avançaient sous le même dais, magnifiquement orné, porté par trois ambassadeurs de la république de Venise et autant de gentilshommes de la plus haute noblesse bolonaise.

Immédiatement après le pape venaient « deux fidèles et magnanimes personnages, assavoir son principal médecin et son principal secrétaire ». L'empereur était suivi par son grand maître des cérémonies, le comte Henri de Nassau, et par ses secrétaires et conseillers Nicolas Perrenot, père du futur cardinal Granvelle, et Gattinara. Venaient aussi l'archevêque de Bari, l'évêque de Coria, grand aumônier, l'évêque de Brixen et plusieurs autres conseillers,

grands maîtres, gentilshommes, prélats, docteurs ès lois et droit canon, « en si grand nombre qu'ils seroient trop long à nommer ».

Les roulements sonores des timbaliers annonçaient la partie militaire du cortège. Comme l'écrit Brantôme, « l'empereur s'étoit fait escorter par mille hommes d'armes des vieilles ordonnances de Bourgogne, tous bien montés et armés, couverts de leurs belles et riches casaques d'armes, la lance sur la cuisse ».

Péril représente très fidèlement l'impressionnant défilé de cette noble gendarmerie flamande de réputation européenne : la bande du marquis d'Arschot, portant livrée jaune, violet et blanc; celle du comte du Rœulx, rouge, bleu et jaune; celle du sire de Vianen, jaune et blanc; celle du baron d'Aultray, de la maison de Vergy, noir, jaune et blanc; celle de Claude de la Baulme, seigneur de Mont-Saint-Sorlin, jaune, incarnat et gris.

« Marchoient ainsi en belle ordonnances ces hommes d'armes de cheval, bien triomphalement accoutrez, avec leurs chevaux bardés, luysans en or et en argent, tant flamans que bourguignons.

Les archers à cheval de la garde, leurs sayons tout ornés d'orfévrerie, bien richement accoutrés et en bel ordre, formaient la fin de cette prestigieuse calvacade.

Lorsque le cortège fut arrivé devant l'église Saint-Dominique, le pape prit congé de l'empereur pour s'en retourner dans son palais. Charles descendit de cheval, pénétra dans le vénérable sanctuaire, y passa presque trois heures de l'après-midi, y arma de nombreux chevaliers, et rentra ensuite auprès du pape. Dans la grande salle, furent armés encore d'autres chevaliers; l'on servit un plantureux festin, dont les copieux reliefs étaient jetés par la fenêtre sur la place, où les ramassait qui voulait, tandis que deux lions et un aigle bicéphale transformés en fontaine faisaient jaillir un vin généreux blanc ou rouge, qu'un bœuf entier, les cornes et les sabots dorés, cuisait à la broche, le corps farci de toutes sortes de volailles dont les têtes apparaissaient entre les côtes, et que des serviteurs distribuaient à profusion des pains de toute espèce. **(Pl. II).**

A l'issue du banquet, l'empereur prit congé du pape et se retira dans son appartement, avec son grand maître le comte de Nassau, et termina cette journée émouvante en conférant la chevalerie à tous ses pages.

Pendant toutes ces cérémonies l'infanterie allemande et espagnole avait monté la garde dans la ville, sous le commandement d'un des plus grands hommes de guerre de l'époque, le vieux Leyva, que Hogenberg nous représente assis sur une cathèdre et présidant aux salves d'une batterie de canons et de mortiers.

Toutes ces fêtes s'étaient déroulées de la façon la plus pacifique dans l'allégresse générale. On n'eut à signaler qu'un accident qui aurait pu avoir des conséquences tragiques et auquel l'empereur échappa providentiellement. Comme nous l'avons dit, un pont de bois avait été élevé entre le palais et l'église Saint-Pétrone. Le pape y avait passé avec toute sa cour, mais lorsque l'empereur s'y était engagé, entouré d'une foule de grands seigneurs et de courtisans, le pont

s'était rompu, derrière le comte de Nassau qui portait la traîne de son souverain. Une dizaine d'archers et de serviteurs furent précipités dans le vide; trois, dont un chevalier flamand, restèrent morts sur place et les autres furent gravement blessés. En faisant part de cet accident à ses fidèles gantois, l'empereur leur demandait de remercier et de louer Dieu de lui avoir permis d'échapper à un si grand péril.

Charles demeura encore quelques jours à Bologne, quitta le pape le 22 mars, dans les meilleurs termes, et s'achemina vers l'Allemagne par Mantoue, Peschiera, Roveredo, Trente et Innsbruck, où il arriva au début de juin.

En exécution des promesses faites au pape, Charles Quint prescrivit à ses généraux de s'emparer de Florence qui succomba après une résistance héroïque, et fut donnée à Alexandre de Médicis, créé duc de Toscane. L'empereur consentait à rétablir, à titre de vassal, François II Sforza à Milan, mais en s'en attribuant la prochaine succession. Venise restituait Ravenne et Cervia au pape qui, de son côté, rendait hommage à l'empereur pour Modène et Reggio. Le sacerdoce humilié consacrait ainsi l'empire triomphant. Le duc de Savoie, le marquis de Montferrat, créé duc, les ducs de Ferrare et d'Urbin reconnaissaient l'empereur comme suzerain.

Le couronnement, ou plutôt comme on l'appela avec raison le « triomphe » de Bologne, était autre chose qu'une vaine cérémonie; au milieu d'un faste sans précédent, il consacrait la main-mise des Habsbourg sur l'Italie, dont, en fait, les princes n'étaient plus que des gouverneurs impériaux dans leurs Etats. Charles avait atteint l'apogée de sa puissance.

L'EXPÉRIENCE POLITIQUE DE CHARLES QUINT ET LES ENSEIGNEMENTS D'ÉRASME

Par Pierre MESNARD
Professeur à l'Université de Poitiers
Directeur du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance à Tours

Parler de Charles Quint dans ce pays qui l'a nourri et où son souvenir entretient encore de nos jours une présence permanente, et en parler devant les plus grands maîtres de l'histoire contemporaine serait déjà une gageure. Mais évaluer son expérience politique, c'est accroître le risque et presque l'indécence si, loin de prononcer le panégyrique attendu, le critique impartial se voit obligé de souligner l'échec et d'en rechercher les causes.

Mais en y regardant de plus près je me sens un peu rassuré, car il me semble qu'en établissant leur programme, les distingués organisateurs de ce congrès m'ont très consciemment poussé à remplir une lacune qu'ils avaient habilement préparée. C'est le souvenir des séjours de Charles Quint à Bruxelles qui forme le thème principal de nos entretiens. Séjours glorieux et pleins de faste, dont l'allégresse culmine en ce jour du 5 janvier 1515 où, dans la salle des Etats de la Cour de Bruxelles, eut lieu la proclamation solennelle de la majorité du duc Charles de Bourgogne. A cette date mémorable s'accorde tout le flamboyant cortège des divers couronnements successifs, des rencontres avec le Pape et les souverains régnants, des joyeuses entrées, des fêtes et des triomphes du règne.

Et pourtant ce serait manquer à la reconstruction d'une époque, dont les divers éléments sont étroitement soudés les uns aux autres, que d'oublier les difficultés sans nombre qui ne cessent de s'échafauder derrière ce brillant décor. Il y a plus : avec Charles Quint commence — ou recommence — l'introduction dans le tissu même des tentures les plus magnifiques, de cette silhouette inquiétante armée de la faux et du sablier. N'oublions pas ce goût de mort mêlé aux triomphes les plus notoires, jusqu'au jour où il en rendra l'éclat insuppor-

table et réclamera pour régner enfin sans conteste les dernières années et la retraite de César.

Or, sans aller jusqu'à traiter avec Chateaubriand de comédie romantique la demi-moinerie par laquelle s'achève la vie de Charles Quint, l'étude de son existence au monastère de Yuste montre bien qu'il ne s'agit plus là d'une décision déchirante, mais de son application mitigée dans une situation religieuse et politique donnée. Le véritable drame n'est pas celui de la retraite, mais celui de l'abdication et cette abdication s'est jouée, comme le couronnement, en un certain nombre d'actes successifs, dont le plus tragique fut bien certainement la remise des Pays-Bas au roi Philippe, dans ce même palais de Bruxelles le 22 octobre 1555. Scène d'une émotion déchirante qui a inspiré la plume de Mignet et où Brandi reconnaît « le grand style de la Renaissance à son apogée » (cf. *Charles Quint,* Payot 1939, p. 646).

Quoiqu'il en soit, tout aussi bien et mieux peut-être que vos joyeuses entrées, cette grande sortie vous appartient et il ne vous est pas possible d'éluder la question posée ici-même par Charles Quint. Le bilan de ces quarante ans était-il vraiment positif ? Se soldait-il par un succès ou par un échec ?

Pour répondre avec fruit à cette question, il faut naturellement oublier notre position présente et nous placer au point de vue de Charles Quint et de ses contemporains. Si nous pouvons confronter les leçons qu'il a reçues avec les buts qu'il s'est fixés lui-même, nous serons bien placés pour juger sa part de responsabilité dans le bilan de son histoire. Or, sur ce plan aussi, Messieurs, votre programme conduisait de lui-même à une confrontation nécessaire. N'avez-vous pas choisi pour y prononcer la clôture du congrès ce lieu sacré de l'humanisme qu'est la maison d'Erasme à Anderlecht ? Ainsi votre programme, tout entier consacré aux triomphes de l'empereur, n'en accordait pas moins le dernier mot à la personne, à la parole du sage. Il nous invitait à nous remémorer les salutaires avertissements que l'aigle avait reçus lors de son premier envol et à nous demander si leur méconnaissance ne fut pas à l'origine des principales blessures qui le forcèrent à regagner précocement, pour y mourir, son rocher de Castille. Nous nous proposons donc de rappeler ici les principaux enseignements que Charles Quint reçut d'Erasme, en nous limitant aux textes essentiels concernant la politique étrangère et d'analyser la conduite de Charles Quint à la lueur des préceptes reçus.

Les Conseils d'Erasme

Que le grand humaniste ait eu une doctrine très précise sur le comportement souhaitable et la responsabilité des diverses couches de la population dans la vie de la république, cela n'est plus à démontrer. Nous avons nous-mêmes étudié à fond cet aspect de l'évangélisme érasmien dans notre livre sur l'*Essor de la*

philosophie politique au XVI^e siècle auquel nous nous permettons de renvoyer nos auditeurs (1).

Ce qu'il faut nous rappeler, c'est l'intérêt que le jeune Erasme apporte à tous les problèmes internationaux dans la mesure où ils concernent l'avenir des Pays-Bas et la tranquillité de l'Europe occidentale.

On connaît bien, depuis Pirenne, la manière dont l'Etat bourguignon créé par Philippe le Bon avait fini par engendrer dans les Provinces du Nord une conscience nationale particulière, et une évolution politique qui s'accroît rapidement après la mort de Charles le Téméraire et le démantèlement de ses Etats. L'administration de Philippe le Beau (1494-1506) est l'occasion que choisissent les seigneurs des Pays-Bas pour préciser leurs aspirations à l'autonomie et à la paix.

Et il est probable que cette politique eût triomphé grâce à l'influence de Guillaume de Croy, seigneur de Chièvres, si le mariage de Philippe le Beau avec Jeanne de Castille et la mort de la reine Isabelle n'avaient fait de Philippe l'héritier du trône de Castille.

C'est ici que se place la première intervention d'Erasme sur la scène politique. Il est chargé par les Etats de Brabant de faire le panégyrique du prince au moment où celui-ci rentre d'Espagne, où il a fait reconnaître ses droits d'héritier.

Ce panégyrique fut prononcé dans une espèce d'audience solennelle au château ducal de Bruxelles pour l'Epiphanie (9 janvier) 1504, et publié sans doute à la même date par Martens à Anvers (éd. α d'Allen). Repris par Bade Ascensius à Paris après révision (1506, β d'Allen); augmenté de l'ode à Cop, il fut inséré par Froben dans diverses éditions de l'*Institutio Principis christiani*, 1516 (texte γ d'Allen), juin 1518 (δ), juin 1619 (ε) et aussi repris par Martens dans une importante édition d'opuscules politiques de 1516 (2). Enfin naturellement il figure dans l'édition des œuvres complètes (de 1540) de Bâle.

La réédition fréquente et soigneusement révisée de cet ouvrage prouve l'intérêt qu'Erasme lui attachait.

---

(1) Pierre Mesnard, *L'Essor de la philosophie politique au XVI^e siècle*, 2e édition augm., Paris, Vrin, 1951. L. I, ch. I, *Erasme ou l'évangélisme politique*, p. 86 à 140.

(2) Ce recueil porte le titre suivant : *Institutio Principis Christiani saluberrimis referta praeceptis per Erasmum Roterodanum, cum aliis nonnullis eodem pertinentibus, quorum catalogum in proxima referies pagella*, Lovani apud Theodoricum Alustensem. [A la dernière page « Mense Augusti 1516 ».] L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale Res* E. 658 a appartenu à Charles de Croy, et porte quelques corrections manuscrites. La liste des œuvres figurant au sommaire est inexacte. Elle comprend en réalité :

1. la « Préface », épître dédicatoire au prince Charles d'Autriche.
2. Isocrates ad Nicoclem.
3. l'Institutio.
4. le Panégyrique.
5. une lettre d'Erasme à Jean Paludanus (sur l'art du panégyrique).
6. une pièce de trois pages, en vers. Illustrissimo Philippo feliciter in patriam redeunti gratulatorium carmen Erasmi : sub persona patriae.
7. Lettre à Nicolas Ruistre, évêque d'Arras.

8 et 9. des opuscules de Plutarque.

10. Epigramma Gerardi Neomagi.

Il semble qu'il ait voulu attirer l'attention du lecteur sur la signification historique de cette œuvre en notant dans ses éditions ultérieures le cérémonial qui entoura sa présentation. notamment la présence du comte de Nassau et du chancelier Thomas de Plaines, seigneur de Maigny, qui répondit au nom du prince.

Le fait de joindre cet opuscule aux nombreuses éditions de l'Institution, malgré le caractère beaucoup plus technique et didactique de celle-ci, prouve également le désir de souder l'enseignement donné à Charles Quint aux conseils déjà prodigués à Philippe le Beau.

Car, sous le couvert d'une déclamation humaniste où se succèdent les comparaisons les plus flatteuses avec les héros de l'antiquité, c'est bien d'une leçon de politique qu'il s'agit. Erasme y faisait l'éloge d'une administration paternelle, toute animée de l'amour du bien public et il suppliait Philippe d'épargner à ses sujets les maux innombrables de la guerre. Le succès de la harangue l'encouragea à en publier une autre version, en vers, où il ne craignait pas de parler, désormais, *sub persona patriae* (pièce 6 de l'édition Martens 1516 de l'*Institutio,* citée plus haut). (3).

Mais de quelle patrie s'agissait-il ? On sait que les historiens contemporains ont souvent bronché sur ce point. Geldner, qui représente simplement Erasme comme « un sujet de Charles Quint » (4), lui reproche de n'avoir pas secondé à ce titre le rêve d'hégémonie impériale. C'est oublier la diversité des titres qui s'étaient accumulés sur la tête de Charles d'Autriche. Si Erasme se reconnaît comme sujet de ce dernier, c'est au titre de la Bourgogne, et s'il lui parle *sub persona patriae* nul doute que la patrie dont il s'agit, ce ne soient ces Pays-Bas pacifiques, en voie de différenciation politique. Mais les contemporains eux-mêmes s'y trompaient, et la gloire naissante d'Erasme était déjà portée au compte de l'Allemagne toute entière.

> Attica se claram jactat Demosthene tellus.
> Facundus colitur Tullius Ansoniis
> Agricolam Phrysius celebrat, Germanus Erasmum
> Mellifluum laudet, cantet, ad astra ferat...

Ainsi s'exprimait sur la dernière page du recueil cité (*Œuvres politiques,* 1516), Gerardus Neomagus, qui n'était pas plus qu'Erasme un Allemand au sens strict. Ce *Germanus* était à vrai dire une espèce de reconnaissance du fait que

(3) En tout cas le destinataire fut satisfait, puisqu'une légère gratification s'ensuivit aussitôt : « A un religieux de l'ordre de Saint Augustin, 1 livre pour don que Monseigneur lui a fait pour ses peines et labeurs d'un beau livre par lui bon fait et composé à la louange de Mon dit Seigneur touchant son voyage d'Espagne, et lequel il lui avoit le IX du mois de janvier XVclll présenté en don » (1504 nouveau style). Libéralité bientôt augmentée d'une bourse d'études de 10 livres dont nous avons le reçu. Cf. ALLEN, *op. cit.,* t. I, p. 395 à 403.

(4) *Die Staatsauffassung und Fürstenlehre des Erasmus von Rotterdam. (Historische Studien,* Berlin, 1930, 79-8).

la réputation d'Erasme débordait maintenant le cadre local. Il n'en était que mieux placé pour reprendre vis-à-vis du prince Charles d'Autriche et dans des conditions analogues la mission enseignante qu'il venait d'assurer à l'égard de Philippe le Beau.

A Bruxelles, le meneur de jeu est toujours Guillaume de Chièvres, qui vient de soustraire le prince à l'influence de Marguerite d'Autriche et de le faire introniser le 5 janvier 1515 en présence des Etats généraux. Thomas de Plaines étant mort, le poste de chancelier de Bourgogne est confié pour la première fois à un Belge, Jean Le Sauvage, autre protecteur d'Erasme. Celui-ci prie l'humaniste d'écrire un bréviaire d'éducation politique destiné à maintenir Charles de Bourgogne dans la ligne bruxelloise. (Erasme y insistera surtout sur le respect des institutions locales et sur l'économie des deniers publics). Mais avant que la dédicace et la publication aient eu lieu, Charles était devenu roi d'Espagne. De là l'urgence d'un troisième écrit mettant plus nettement encore l'accent sur la nécessité de maintenir la paix européenne : le chancelier Le Sauvage n'eut pas plus de peine à obtenir d'Erasme la *Querela pacis* que l'*Institutio principis christiani*. La tendance de ces deux pièces reste toujours celle du Panégyrique : il s'agit dès le principe de conserver au monde, et en particulier aux sujets bouguignons du nouveau monarque, les bienfiats d'une paix féconde : « C'est ce que nous promettent la bonté de votre naturel, l'intégrité de votre âme, la force de votre esprit, la bonne institution de votre jeunesse sous des Précepteurs très vertueux, et qui nous font espérer qu'un jour Charles d'Autriche accomplira ce que toute la terre attendait de Philippe son père, si une mort prématurée ne nous l'eût point ravi ». (*Codicille d'Or;* p. 63).

Il y a cependant dans ces livres quelque chose de changé par rapport au Panégyrique. Erasme ne se contente plus de parler de façon anonyme suivant l'usage courant des humanistes, ni même en fidèle sujet ou en bon patriote. Acceptant l'épithète que la renommée lui reconnaît déjà, de *theologus eloquentissimus* (c'est le terme dont se sert Gerardus Neomagus pour lui dédier l'épigramme citée), c'est au nom de l'Evangile qu'il endoctrinera le Prince et il reviendra plusieurs fois sur ce rôle qu'il assume, de docteur en théologie morale. Notons tout de suite qu'il lui facilitera sa tâche en modifiant l'équation dialectique qui le relie à son auditeur. Il ne s'agit plus d'un simple sujet s'inclinant devant son souverain : en tant que chrétien, le prince chrétien reconnaît l'autorité de la parole de Dieu et de celui qui la lui rappelle. Aussi bien verrons-nous toujours cette invocation au prince chrétien précéder de peu l'énumération de nouveaux devoirs, de nouvelles obligations, de même que le rappel de son magistère annonce toujours chez Erasme la gravité du précepte allégué.

Tout cela est excellemment défini dans l'épître dédicatoire de l'*Institutio,* dans le passage où Erasme compare la tâche qu'il entreprend auprès du prince Charles à celle qu'Isocrate avait pu assumer envers Nicoclès.

Car ce sophiste a plutôt composé l'institution d'un petit roitelet, ou même d'un

tyran, que d'un grand et légitime Monarque. C'est un payen qui a enseigné un payen. Mais moi qui suis théologien, j'ai à former un prince excellent en justice et en bonté et comme je suis chrétien, c'est un prince chrétien qui doit sortir de mes mains.

Cette liberté de ton, Erasme s'en excuse en rappelant qu'il s'agit d'un jeune prince sans expérience (cf. suite), mais la distance qu'il a établie subsistera non seulement quand Charles aura pris de l'âge, mais même lorsqu'il aura revêtu la dignité impériale. Pensons à la *Paraphrase de l'Evangile de saint Mathieu* dont la dédicace à Charles Quint mêle si curieusement les considérations du réformisme religieux et les revendications de la politique chrétienne.

Ici il n'est plus question de théologien, mais d'évangélistes, et à force d'éditer leurs œuvres, Erasme en arrive à se demander s'il n'en est pas un lui-même : « Par ailleurs s'il ne s'était pas trouvé d'évangélistes pour écrire l'Evangile, je ne vois pas trop bien comment aurait pu se réaliser sa diffusion universelle. Quant à nous nos efforts n'ont d'autre but que d'en rendre l'accès possible même aux gens dépourvus de culture... ».

Et dans la perspective ainsi créée, nous allons retrouver en face du *porte-Evangile* le prince chrétien en posture inférieure, même au niveau de l'Empereur. Cette magistrature suprême ne fait que consacrer certains devoirs exceptionnels :

> Mais quelqu'un qui ne te connaîtrait d'autre qualité que celle d'Empereur pourrait se demander pourquoi j'ai dédié à un prince laïque cette préface qui conviendrait mieux à des abbés ou à des évêques. Je répondrai en premier lieu qu'il est toujours bienséant d'offrir à un prince chrétien un ouvrage conforme à la morale; j'ajouterai qu'aucun prince ne peut être réputé laïque au point d'ignorer la religion chrétienne. En ce qui concerne les Empereurs, l'onction et le serment du sacre les habilitent à *Protéger, à réparer et à propager la religion évangélique.* Et bien que le rôle de César ne soit pas — je le reconnais — celui d'un docteur, mais d'un champion de l'Evangile, tu n'es pas autorisé pour autant à ignorer la cause pour laquelle tu prends les armes. J'irai jusqu'à dire dans le cas présent, que lorsque je considère ton esprit si bien adonné à la religion et à la piété que plus d'un évêque et d'un abbé trouverait dans cet exemple un modèle et un stimulant pour sa dévotion, j'en viens à penser que je ne pouvais dédier cet ouvrage à quelqu'un de plus qualifié que Ta Majesté...

Nous voici donc fixés sur l'éminente dignité de l'Empereur chrétien. Dans l'économie du *corpus christianum* telle qu'Erasme la représente dans la lettre à Paul Volz, préface de l'*Enchiridion,* sous la forme de cercles concentriques gravitant autour du feu central, la charité du Christ, l'Empereur figure évidemment la transition entre la sphère des spirituels et la sphère des princes temporels, eux-mêmes chargés d' « animer » leurs sujets. Mais toute cette dignité n'a de sens que pour la diffusion du message chrétien. En dehors de ce primat sacral on peut se demander ce que représenteraient aux yeux d'Erasme les privilèges de l'Empereur ? Peu de choses, et il ne manque pas de courage pour le lui expliquer.

Et en effet, depuis le christianisme, les notions d'*imperium,* de souveraineté,

ont disparu, balayées par le souffle de la liberté chrétienne. Puisque l'Empereur est investi d'une dignité religieuse qui en fait par rapport à ses sujets une espèce d'image de Dieu, qu'il n'oublie pas que Dieu lui-même a voulu commander non à des esclaves mais à des créatures autonomes et qu'il a doué pour cela les Anges et les hommes du *libre arbitre*.

De là le parallèle entre ces deux propositions : *Deus liberis imperare voluit* et *Princeps liberis imperet*. Elles sont prouvées toutes les deux dans l'*Institution du prince chrétien*, par une exégèse très originale des textes évangéliques que nous avons analysée longuement ailleurs. « Le Christ a délivré les hommes de toute servitude, et il a donné aux hommes, rachetés par le même sang, une égale liberté ». Les textes souvent allégués pour fonder le devoir d'obéissance sont interprétés à tort. Le *Redde Caesari quod est Caesaris* ne traduit que l'indifférence du Christ à l'égard de la chose publique « c'est comme s'il avait dit : Ce César que je ne connais pas, voyez vous même si vous lui devez quelque chose. Mais veillez en premier à rendre ce que vous devez à Dieu qui m'a envoyé — et non César ». De même, lorsque saint Paul exhorte les chrétiens à obéir aux princes païens, c'est pour ne pas entraver les progrès de l'Eglise en provoquant la colère de ces tyranneaux aussi bornés que des enfants, à qui il ne serait pas prudent d'enlever leurs hochets.

L'important de la démonstration c'est la critique de la notion de *droit* telle que les juristes de cour la comprenaient encore : ce droit, reflet d'une souveraineté absolue et constituant aux mains du monarque une sorte de propriété sacrée devant laquelle tout s'incline. C'est ce droit que les païens exigeaient des premiers chrétiens sous peine des pires sanctions : « et illi suum *quoddam* habent *jus*, neque sunt per occasionem irritandi ». Mais les princes chrétiens ne s'irritent pas pour si peu. D'ailleurs que devient chez eux ce « *suum quoddam jus* » ? Nous avons assez vu qu'on ne peut fonder « *jus Caesaris ex Evangelio* ». Le théologien devra-t-il donc contester *son droit*, « suum jus », au prince héritier ? Pas le moins du monde. Celui-ci au contraire, fondé sur un rapport strict d'obligation mutuelle (« *mutuum jus populi ac Principis*) », sera de la plus grande stabilité et de la plus grande étendue. Seul le prince chrétien est sûr de l'obéissance totale de ses sujets, chaque fois qu'il leur commandera quelque chose au nom de l'utilité publique.

Mais il est bien évident que cette obéissance ne doit jamais être contraire à la morale évangélique ni au bien des sujets. Or c'est à peu près certainement le cas lorsqu'il s'agit d'expéditions belliqueuses. Là aussi c'est torturer les textes que d'invoquer certains passages des anciens pères qui paraissent approuver certaines guerres et louer certains militaires. Toute l'Ecriture en effet témoigne en sens contraire : *Christus et apostolici bellum ubique detestantur...* Les paroles imprudentes et l'exemple scandaleux de certains pontifes guerriers n'y changeront rien : *tota Christi philosophia dedocet bellum*. Si donc le prince se sent porté à entrer en campagne, qu'il sonde attentivement son cœur et ses reins pour

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY

savoir s'il n'est pas conduit par l'envie, la jalousie, le point d'honneur, plutôt que par le souci du bien public.

Or le bien public réclame impérieusement la paix. La plus juste des guerres peut en effet tourner en catastrophe et ce sont presque toujours les innocents qui en font les frais. Erasme revient sans se lasser sur ce thème que la *Querela pacis* exposera dans une large fresque. Il ne craint pas d'y mettre les points sur les i lorsqu'il déclare que les fauteurs de guerre ne craignent pas de travestir la nationalité des provinces contestées pour mieux établir leurs droits : c'est ainsi que «de Français ils font des Allemands», et comme l'allusion n'est pas suffisante, il la reprend dans l'édition de 1518 sous la forme suivante : *nunc Flandriam Germaniam faciunt*. Telle était l'opinion qu'Erasme se faisait des droits de la Maison de Bourgogne sur les provinces périphériques en contestation avec la France. Ces droits n'étaient que des prétextes, et les traités signés des plateformes commodes en vue de contestations futures.

Avant d'entreprendre la guerre, le prince assez peu chrétien pour ne pas sentir de lui-même le primat absolu de la paix, devra donc examiner avec soin ces fameux « titres juridiques » dont les conseillers belliqueux lui rabattent les oreilles, et il devra procéder à cette analyse avec l'esprit le plus critique : « En premier lieu le prince chrétien devra tenir son propre droit en suspicion : ensuite, si la justice de sa cause est établie de la manière la plus complète, qu'il examine l'opportunité de la faire valoir alors que cette revendication va déchaîner de tels maux sur le monde entier. Ceux qui ont réfléchi préfèrent souvent abandonner l'affaire que de la poursuivre, trouvant cette solution moins onéreuse. C'est pourquoi je pense que l'Empereur préfèrera abandonner quelques-uns de ses droits plutôt que de poursuivre la récupération sur tout l'ancien domaine impérial de cette autorité (*jus*) dont les jurisconsultes ne cessent de lui représenter les titres » (*De bello suspiciendo*).

Nous touchons ici à la pointe de la leçon. Charles a accumulé beaucoup de couronnes, d'autorités sur sa tête. Qu'il prenne conscience de l'impossibilité physique et morale de conserver cet amas de souveraineté et qu'il ne craigne pas au besoin de s'assurer la paix en se débarassant de possessions surnuméraires. Ce thème avait d'abord été abordé dans l'*épître dédicatoire* de 1516, par le biais d'une comparaison avec Alexandre le Grand. La vie du conquérant nous apprenait déjà que « plus un empire est grand, plus il est subjet aux agitations et aux tempêtes ». La confrontation du monarque chrétien avec le souverain païen va beaucoup plus loin : « Car à la vérité Alexandre avait envahi un grand empire, mais ce ne fut pas sans répandre beaucoup de sang, et cet empire n'était pas pour durer longtemps. Mais toi qui es né dans un état très florissant et qui es destiné à un autre encore plus auguste, il te faut plutôt travailler à te défaire de quelques parties de ton empire, qu'à en acquérir de nouvelles ».

Cette condamnation de l'impérialisme s'adosse d'ailleurs à la négation de la souveraineté païenne considérée comme pur parasitisme. Au prince pacifique qui risquerait aussi de perdre une part importante de son domaine, Erasme

rappelle en guise de consolation « qu'il nuira ainsi à moins de sujets » (*Institution chrétienne, cf.* éd. Cler., t. IV 568B).

Et ces conseils, il ne se borne pas à les donner au prince Charles. Il les rappellera en 1522, au jeune Empereur en pleine ascension politique, dans sa préface à la *paraphrase de saint Matthieu,* qui se termine par une dernière adjuration pacifique :

> Quant à toi, Empereur très auguste, puisse le Prince des Cieux t'imposer les visées et les entreprises les plus indiquées et t'accorder de les poursuivre avec succès, afin que cet empire, le plus vaste qui ait été réuni jusqu'ici sans gaspillage de sang humain, il te soit donné de l'étendre et de le conserver par les mêmes moyens pacifiques. Puisses-tu, dans ta pitié (envers tes peuples) te souvenir qu'on ne peut entreprendre aucune guerre même sous les prétextes les mieux fondés, ni la conduire même avec la plus grande modération, sans qu'elle n'entraîne derrière elle une immense armée de calamités et une foule de maux frappant d'ordinaire les innocents qui les eussent le moins mérités.

L'Echec de la politique belliqueuse

Nous ne nous étendrons pas sur le sort que connut cet enseignement. Tandis que le premier Index belge censurait comme progressistes la plupart des sentences de l'évangélisme politique contenues dans l'*Institution* (la presque totalité des citations ci-dessus énumérées) il ne semble pas que Charles Quint ait tenu le moindre compte des avertissements de l'humaniste chrétien.

Et ici il ne faut pas, comme la plupart des historiens allemands, américains ou même français de Charles Quint, rejeter la faute sur François Ier et sur sa non-exécution du traité de Madrid. Le fait de son opposition à Charles Quint dans la candidature de l'Empire suffit pour que ce dernier l'ait toujours considéré dans une rivalité personnelle comme un ennemi à abattre. C'est toujours dans ces termes qu'il en parle dans sa correspondance diplomatique avec Ferdinand et dans ses testaments politiques à l'adresse de ses successeurs. Jugements qui s'étendent bientôt non seulement à Henri II mais à la France en général.

Lorsque l'on recherche plus loin que cette rivalité personnelle on s'aperçoit que Charles Quint n'avait jamais renoncé à aucun de ces pseudo-droits que raille si cruellement Erasme. Droits du duché de Bourgogne sur toute l'ancienne Lotharingie. Droits encore plus surannés de l'Empire sur la France du Sud-Est. On est étonné de voir ce monarque à tant d'égards si moderne, sous lequel la couronne d'Espagne acheva son unité, méconnaître le fait déjà accompli depuis cinq générations, de la coalescence française, la France dont Erasme sentait déjà si vivement l'unité : « Ce pays que ni les mers, ni les monts, ni la différence de langue ne permettent de diviser ». On est bien stupéfait de lire par exemple le billet que Charles Quint expédie de Victoria à son frère Ferdinand le 16 janvier

1523 « pour faire procéder au ban impérial et confixation contre le dit roy François, notre ennemi, des terres qu'il usurpe et occupe sujettes à l'Empire, si comme du royaume d'Arles, du Dauphiné, Lyonnais, comté de Valence, comté de Provence, principauté d'Orange, Montélimar, etc... ». Revendiquer Lyon en 1523, alors que tout le royaume d'Arles avait fait juridiquement retour à la France en 1364 c'était un singulier anachronisme, peu fait pour rassurer des voisins menacés dans leurs possessions les mieux assises. La cruelle expédition de 1536 sur Marseille et sur la Provence prouva cependant que la menace n'était pas vaine. Elle s'acheva pour Charles Quint sur un échec cruel, qui aurait pu l'éclairer sur la sauvagerie des guerres modernes et sur la force incoercible des résistances nationales.

L'histoire des droits bourguignons conduit aux mêmes conclusions. On est étonné de l'âpreté avec laquelle cet Empereur tout puissant poursuit la récupération du domaine morcelé de Charles le Téméraire et sa consolidation par une politique rhénane capable de souder aux provinces belges la Franche Comté et la Bourgogne reconquises. C'est le rêve qui paraît avec le traité de Madrid mais auquel une diplomatie plus réaliste enjoint presque aussitôt de renoncer avec la paix des Dames. Notons ici que Charles Quint, qui ne cesse de s'indigner devant la violation des traités par ses ennemis (« La France n'a jamais respecté les traités qu'elle a signés, mais elle a toujours tenté de me nuire ») n'a jamais eu, quant à lui, l'idée d'abdiquer valablement le moindre de ses droits, même après qu'il y eût renoncé par traité. Son testament de 1548 est sur ce point un document accablant : (Cf. Brandi, p. 592-94). « J'ai dû malheureusement abandonner un certain nombre des biens et des droits de la couronne. Vous devrez tenter de les recouvrer... N'abandonnez jamais la plus petite parcelle de vos droits, sinon l'on vous demandera aussitôt tout le reste... Nos prétentions sur le duché de Bourgogne, notre patrie, je les ai, par gain de paix, laissées en sommeil, mais n'y renoncez pas ». On sait comment finit cet antiérasmisme. La récupération de l'Italie au nom de la politique impériale amena les Français à verrouiller au moins solidement leurs frontière de l'Est. L'occupation et la défense victorieuse de Metz par le Connétable de Guise marquèrent le glas définitif de la politique bourguignonne, et Charles Quint, triomphateur de Soliman, de François Ier et de Clément VII, fut vaincu en réalité non loin de l'endroit où Charles le Téméraire avait vu pour la première fois vaciller la puissance bourguignonne.

Mais la leçon de Metz, si elle accable l'Empereur au point de le décider à l'abdication, n'éclaire point son esprit sur les causes de son échec. Louis XI, qui avait pratiqué avant lui une politique assez réaliste dans ses rapports avec les grands vassaux et les voisins dangereux, Louis XI arrivé à l'article de la mort se demande si son œuvre était moralement admissible et il interroge François de Paule sur la légalité de l'annexion du Roussillon. Aucun scrupule de ce genre ne vient traverser la conscience de Charles Quint : jusque dans sa retraite il continuera à lutter contre l'ennemi héréditaire et à exciter dans l'âme de son

successeur l'absolu de ce sentiment dynastique, source de leur grandeur et de leur faiblesse commune. Jugeons-en par le ton du discours d'adieu, pourtant si émouvant, prononcé ici-même, le 25 octobre 1555, lors de l'abdication de Charles Quint :

... Vous vous en souvenez, le 5 février de cette année il y a eu quarante ans accomplis que mon aïeul l'Empereur Maximilien, dans le même lieu et à la même heure m'émancipa à l'âge de 15 ans, me tira de la tutelle sous laquelle j'étais et me rendit seigneur de moi-même. L'année suivante, qui fut la seizième de mon âge, mourut le roi Ferdinand, mon aïeul, père de ma mère, dans le royaume duquel je commençai à rêgner parce que ma mère bien-aimée, qui est morte depuis peu, était restée après la mort de mon père, avec le jugement égaré et n'avait jamais recouvré assez de santé pour se gouverner elle-même. J'allai donc en Espagne à travers l'Océan. Bientôt survint la mort de mon aïeul Maximilien, à la 19e année de mon âge, et quoique je fusse encore fort jeune, on me conféra à sa place la dignité impériale. Je n'y prétendis pas par une ambition désordonnée de commander à beaucoup de royaumes, mais afin de procurer le bien de l'Allemagne, de pourvoir à la défense de la Flandre, de consacrer toutes mes forces au salut de la chrétienté contre le Turc et de travailler à l'accroissement de la religion chrétienne. Mais, si ce zèle fut en moi, je ne pus pas le montrer autant que je l'aurais voulu, à cause des troubles suscités par les *hérésies de Luther* et des autres novateurs de l'Allemagne, et à cause des guerres périlleuses où m'ont jeté l'*inimitié* et *l'envie des princes mes voisins,* et dont je me suis heureusement tiré *par faveur divine.*

Et encore :

... Afin de ne pas manquer à ce que je devais, j'exposais mes forces, mes biens, mon repos et même ma vie, pour le salut de la chrétienté et la défense de mes sujets. Je sortis de là avec une partie de ce que je désirais tant. Mais le roi de France et quelques Allemands, manquant à la paix et à l'accord qu'ils avaient juré, marchèrent contre moi et faillirent me prendre. Le roi de France s'empara de la cité de Metz et moi, au cœur de l'hiver, par la rigueur du froid au milieu des eaux et des neiges, je m'avançai à la tête d'une puissante armée levée à mes frais pour la reprendre et la restituer à l'Empire... J'ai exécuté tout ce que Dieu a permis, car les événements dépendent de la volonté de Dieu. Nous autres hommes agissons selon notre pouvoir, nos forces, notre esprit, et Dieu donne la victoire et permet la défaite. J'ai fait constamment ce que j'ai pu et Dieu m'a aidé. Je lui rends des grâces infinies de m'avoir secouru dans mes plus grandes traverses et dans tous mes dangers.

Rien dans ce discours qui comporte le moindre doute sur la politique étrangère suivie pendant quarante ans ni sur la motivation juridique qui lui a toujours servi de support. Charles Quint n'aurait-il donc rien retenu de la leçon érasmienne ? Ou bien se voyant-il au contraire acculé au moment d'en reconnaître le bien-fondé, lui qui, pour avoir imprudemment rallumé les guerres d'Italie, avait vu la soldatesque recrutée en son nom piller la ville éternelle, compromettre dangereusement le prestige de la papauté et clore par les plus exécrables désordres l'âge glorieux de la renaissance romaine et florentine ? Lui qui pour avoir voulu jouer non au *propugnator* mais au *doctor* de la religion catholique

avait amené, de colloque en colloque, les protestants allemands à définir un credo dont sa Majesté se voyait contrainte de reconnaître à Augsbourg en 1555 la validité aux yeux de l'Etat ?

Le retour aux Pays-Bas, où le gouvernement de deux femmes éclairées avait manifesté la valeur positive de l'érasmisme politique, lui donnait au moins l'occasion de reconnaître, dans son abdication même l'*ultima ratio* prévue par son ancien conseiller :

> Et si des affections privées viennent à assiéger ton âme, colère soulevée par un affront... haine d'un adversaire, crainte de commettre l'injustice ou l'illégalité, l'utilité publique aura raison chez toi des passions personnelles, et si tu ne peux conserver ton sceptre qu'au détriment de la justice, au prix d'un déluge de sang humain ou d'une insulte à la religion, abandonne plutôt le sceptre et obéis aux circonstances (5).

Si Charles Quint dut à la méconnaissance de l'évangélisme érasmien la plupart des difficultés et des fautes de sa politique, peut-être ce nerveux hautain sut-il au moins en tirer la grande leçon d'humilité chrétienne et de tenue existentielle que constitue son dernier geste public.

(5) *Institutio,* cf. Œuvres, ed. Clericus, t. IV, f° 567 F à 568 B. Traduction de tout le passage dans l'*Essor de la philosophie politique,* pages 95 à 96.

CHARLES QUINT ET L'IDÉE D'EMPIRE *

par Frances A. YATES
Warburg Institute

Au milieu du XVI^e siècle, le Saint Empire Romain, qui paraissait dégénérer de plus en plus rapidement en une institution germanique purement locale, reprit soudain une partie de son ancienne importance. Ce siècle au cours duquel se constitua progressivement l'Europe moderne, avec ses grands états édifiés sur les principes d'un art de gouverner réaliste, et animés par un patriotisme national, vit aussi paraître tardivement un Monarque, un Maître virtuel du Monde en la personne de l'Empereur Charles Quint. La formation d'une Europe aux structures nouvelles s'accompagne d'une ombre, d'un mirage : la recrudescence de l'idée d'empire. La renaissance de l'impérialisme avec Charles Quint fut une renaissance illusoire. Le fait qu'il ressembla tant à un Maître du Monde était dû à la politique des mariages dynastiques des Habsbourg, qui avait réuni sous sa loi des territoires aussi vastes, et lorsque, après sa mort, Philippe II succéda à la Monarchie espagnole tandis que le titre impérial passait à une autre branche de la famille des Habsbourg, tout l'édifice imposant de l'empire du second Charlemagne s'effondra. Le caractère transitoire et irréel de l'empire de Charles Quint est l'aspect sur lequel les historiens modernes insistent d'ordinaire. Le but du présent essai est, sans nier ce caractère d'irréalité dans le sens politique, de tenter de suggérer que c'est justement en tant qu'état fantôme que l'empire de Charles Quint eut une importance incalculable, en faisant revivre l'idée d'empire et en la répandant à travers l'Europe grâce aux symboles de sa propagande, et ceci, à une époque où la pensée politique la plus avancée la discréditait.

Cette tentative pour placer l'empire de Charles Quint dans un contexte historique ne peut nécessairement aboutir qu'à une brève esquisse, ou à une

(*) Cet article se fonde sur quatre conférences faites à l'Université de Londres en janvier 1952.

évocation partielle, d'un vaste sujet. Nous nous occuperons non pas des réalités politiques, mais de l'idée d'empire, ou de l'espérance impériale. Comme l'a bien dit un auteur récent : « A la différence de la notion politique de l'Empire... l'espérance impériale demeure extrêmement fluide; elle se meut toujours sur le plan universel » (1). Toute renaissance de l'Empire, en la personne d'un grand Empereur, portait en elle un fantôme, la renaissance de l'espérance impériale universelle. Ces renaissances, y compris celle de Charlemagne, n'eurent jamais de réalité politique, ou de durée politique; ce furent seulement leurs fantômes qui durèrent, et exercèrent une influence presque impérissable. L'empire de Charles Quint, dernière manifestation de l'espérance impériale liée au détenteur du titre impérial, fit pénétrer jusque dans le monde moderne l'influence de ce fantôme.

Tel est notre sujet. Afin de l'exposer clairement, nous devrons commencer par discuter, bien que de manière nécessairement insuffisante, l'idée médiévale d'empire. Nous essaierons ensuite de faire comprendre les modifications introduites par l'humanisme italien dans cette idée médiévale, et les étapes qui menèrent à ce qui sembla être la désintégration de ce concept sous l'influence de la nouvelle pensée historique et politique. Dans ce contexte, le regain de force de l'idée d'empire dans Charles Quint apparaît comme la renaissance d'une idée désuète. C'est surtout en considérant son reflet dans le symbolisme et les images poétiques que nous étudierons cette résurrection illusoire de l'espérance impériale dans le second Charlemagne. En dernier lieu, nous suggèrerons, à l'aide d'exemples précis, que cette renaissance eut une influence sur l'utilisation croissante de l'idée d'empire en faveur des monarchies nationales naissantes d'Europe.

I

Romulus Augustulus, le dernier Empereur d'Occident de l'ancienne succession, fut déposé en 475. Après quoi, l'Empire d'Orient subsista seul, alors que l'Europe Occidentale sombrait dans les ténèbres, et resta dépourvue d'Empereur en titre jusqu'à ce jour de Noël de l'an 800, où, en la cathédrale Saint-Pierre, le Pape Léon III posa solennellement la couronne impériale sur la tête de Charlemagne. Ce fut la première *renovatio* de l'Empire dans les temps modernes, et elle marqua le début de l'Europe moderne. Charlemagne ayant insufflé à l'Empire une vigueur nouvelle, celui-ci fut véritablement considéré comme l'Empire Romain lui-même en vertu de la théorie du transfert de l'Empire. De même que Constantin avait transféré l'Empire à l'Est, de même

(1) R. Folz, *L'idée d'empire en Occident du V^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, 1953, p. 178. Bien que ce livre traite principalement de l'histoire de l'idée au cours de la période indiquée par le titre, le dernier chapitre fait quelques allusions aux développements ultérieurs et, à la page 183. il est fait mention de Charles Quint.

Charlemagne, maintenant, le ramenait à l'Ouest. Le titre de Charlemagne comportait donc, en théorie, l'entière hégémonie romaine sur le monde, le gouvernement universel (2).

Saint Augustin (3), dans son *De civitate Dei,* définit la société humaine comme étant composée de deux cités, la *civitas Dei,* la Cité de Dieu, l'Eglise; et la *civitas terrena,* la cité terrestre, la cité du démon. La cité terrestre était pour lui la société païenne, l'Empire Romain, dont les prétendues vertus morales étaient incapables d'instituer un ordre moral dans le monde, abandonné au démon, et à travers lequel la Cité de Dieu devait accomplir son pélerinage vers l'éternité. Pourquoi donc le Pape, le Vicaire du Christ, le chef de la *civitas Dei* au cours de son pélerinage terrestre, restaura-t-il l'Empire, la cité terrestre ? La réponse est, bien entendu, que l'Empire ainsi restauré devait être l'Empire chrétien; l'Empereur devait être le défenseur de la *civitas Dei,* et l'aider à transmettre à travers le monde le message du Christ. Ce fut à la lumière de tout ceci que Charlemagne, dont le livre de chevet était le *De civitate Dei,* considérait son imperium, non comme une *civitas terrena* en opposition avec la *Civitas Dei,* mais comme une cité représentant la partie terrestre de l'Eglise, le royaume de la paix éternelle en ce monde, comme le dit Alcuin.

Ainsi les personnages du Pape et de l'Empereur devaient-ils traverser le Moyen Age, le Pape étant le chef de l'Eglise, et l'Empereur le chef du monde. L'Empereur n'eut jamais dans le monde une autorité réelle comparable à celle du Pape dans l'Eglise. Il ne gouvernait que certains territoires, en Germanie principalement; sa suzeraineté sur les autres monarques était vaguement définie, et souvent contestée. Cependant, si peu efficace qu'ait pu être son pouvoir, l'existence même de l'Empereur attestait la vérité de ce fait, que l'Europe provenait tout entière d'une même souche, l'Empire Romain, et maintenait vivante l'idée de la tutelle de Rome sur le monde entier, l'idée d'unité mondiale. Il existait une symétrie dans les rapports du Pape et de l'Empereur. On ne peut dire qu'ils formaient un couple, car le Pape était au-dessus de l'Empereur, et c'était du Pape que celui-ci recevait sa couronne. Pourtant l'Empereur, en quelque sorte, répète sur le plan temporel l'ordre spirituel. Le Pape est le Vicaire du Christ, et l'Empereur, lui aussi, entretient un certain rapport avec le Christ, dont on se rend peut-être le mieux compte en se représentant l'Empereur, dans ses fonctions de diacre de l'Eglise, se tenant au lutrin, la couronne impériale sur la tête et l'épée nue à la main, et lisant l'une des

(2) Le livre de L. Halphen, *Charlemagne et l'Empire carolingien,* Paris, 1947, donne d'utiles renseignements sur Charlemagne, et celui de R. Folz, *Le Souvenir et la Légende de Charlemagne,* Paris, 1950, est précieux en ce qui concerne la légende de Charlemagne jusqu'à la fin du Moyen Age.

(3) Les rapports entre l'Augustinisme et la théorie impérialiste sont, naturellement, simplifiés à l'extrême dans ce paragraphe. Voir H.X. Arquillière, *L'Augustinisme politique,* Paris, 1934 (traitant surtout de la Papauté); E. Gilson, *Les Métamorphoses de la Cité de Dieu,* Louvain, 1952 (qui étudie les transformations de l'Augustinisme chez Roger Bacon, Dante, Campanella et autres).

leçons de Mâtines le jour de Noël : « Or il arriva en ces jours-là qu'il fut publié, de la part de César Auguste, un édit portant que tout le monde fût enregistré ». Tenant le rang le plus bas de la hiérarchie spirituelle, celui de diacre, et le rang le plus haut dans la hiérarchie temporelle, il incombe à l'Empereur de soutenir l'entrée du Christ dans le monde avec l'épée de sa justice temporelle. L'Empereur Sigismond lut cette leçon le jour de Noël de l'an 1414 devant ceux qui s'étaient assemblés pour le Concile de Constance (4). Les droits des Empereurs dans les Conciles de l'Eglise, et leur droit de formuler des propositions pour la réforme de l'Eglise, sujet d'interminables controverses sous la Réforme, ont leur origine dans les aspects religieux de la fonction impériale.

La sanctification de l'idéal impérial, fut favorisée par la tradition, qui attribuait un rôle providentiel à Rome, celui de préparer historiquement la naissance du Christ, tradition qui n'est pas réellement compatible avec la conception augustinienne de la *civitas terrena,* mais qui s'était élaborée, après que l'Empire fût devenu chrétien sous Constantin, dans les adaptations faites par les apologistes chrétiens, et en particulier Eusèbe et Lactance, de thèmes impériaux païens. Le siècle d'Auguste fut l'exemple suprême d'un monde uni dans la paix au sein de l'Empire Romain, et à ce siècle était aussi revenu l'honneur suprême d'être témoin de la naissance du Christ. En consentant à naître dans un monde régi par la loi romaine sous le plus grand des Césars, le Christ avait consacré l'ordre du monde romain et la justice romaine. *L'Enéide* de Virgile, en glorifiant Auguste, devint ainsi un poème à demi-sacré glorifiant le milieu historique de la naissance du Sauveur. De plus, on crut que Virgile avait parlé avec une voix inspirée de prophète en proclamant dans la Quatrième Eglogue que l'Age d'Or était sur le point de réapparaître, et avec lui, le règne de la Vierge Astraea, ou Justice, et qu'il naîtrait un enfant destiné à régner sur un monde réconcilié. On comprit que ces mots se rapportaient à la naissance du Christ dans l'âge d'or d'Auguste. Par l'intermédiaire de telles associations, il devint possible d'appliquer la rhétorique païenne impériale concernant les rénovations périodiques de l'Empire, ou retours de l'Age d'Or, aux empereurs médiévaux chrétiens, et de garder ainsi un peu de cette vue cyclique de l'histoire qui se trouve impliquée dans de semblables expressions, bien que sous une forme chrétienne. Une *renovatio* de l'Empire devait impliquer une rénovation spirituelle, car dans un monde restauré, dans un nouvel Age d'Or de justice et de paix, le Christ pouvait régner (5).

Cette attitude mystique ne doit point rejeter dans l'ombre le fait que, tel

(4) J. Bryce, *The Holy Roman Empire,* Londres, éd. de 1904, p. 398, note.

(5) Il semble que ce soit l'Empereur Constantin qui ait le premier interprété publiquement la Quatrième Eglogue comme une prophétie messianique; cf. Constantin, *Oratio ad Sanctorum Coetum,* dans Migne, *Patr. graec.,* VIII, 456; Lactance, *Div. inst.,* livre V, chap. v (*Opera omnia,* éd. Brandt et Laubmann, 1890, p. 413). Voir la discussion de cette question chez J. B. Mayor, W. Warde Fowler, R. S. Conway, *Virgil's Messianic Eclogue,* Londres, 1907. Pour l'emploi du thème de la *renovatio* chrétienne sur les monnaies impériales, voir H. Mattingly, « Virgil's Fourth Eclogue », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* X, 1947, pp. 14-19.

qu'il fut interprété en ce temps-là, et tel que d'autres époques l'interprétèrent, ce fut le pouvoir, l'imperium au sens temporel du mot, le droit de gouverner le monde, qui se trouva rénové ou restauré en Charlemagne, et maintenu chez les empereurs médiévaux. Le retour de l'Empire vers l'Ouest allait fournir plus tard une base aux traditions germaniques impériales, car l'Empire, affirmait-on, fut retiré aux Grecs et donné aux Germains en la personne de Charlemagne. Et il devait servir de principal argument à la Monarchie française lorsqu'elle revendiqua la souveraineté politique en Europe : Charlemagne n'était-il pas Roi des Francs ?

L'attribution de la couronne impériale à Charlemagne, bien que considérée par la suite comme le transfert de l'Empire aux Germains ou aux Francs, n'était pas jugée de la sorte à l'époque. On ne projetait pas consciemment de conférer la fonction à une nation ou à une dynastie. Mais nous savons que par la suite, le titre impérial devait en fait demeurer aux mains des souverains du Nord. Il se peut donc qu'en définissant le transfert de l'Empire, comme un transfert de celui-ci vers le Nord, on ne se soit livré à une interprétation après coup parmi tant d'autres. Il était inévitable, au début, qu'il en fût ainsi, car — pour présenter sous son aspect le plus évident la situation qui, par la suite, fit l'objet de tant de théories — la raison pour laquelle le Pape avait besoin d'un Empereur était son désir de posséder un allié temporel pour sa défense, et le pouvoir temporel était entre les mains des barbares du Nord.

L'idéal impérial prit un caractère nordique dans ces cycles de la poésie épique qu'inspirèrent le nom et la mémoire de Charlemagne. Dans ceux-ci l'idée d'empire se voit transposée en un monde féodal où la *pax* et la *justitia* impériales doivent être rendues effectives grâce aux qualités guerrières des chevaliers. Ainsi le Charlemagne de la *Chanson de Roland,* ou l'Empereur-Chevalier chrétien des romans arthuriens, est le maître du monde idéal sous sa nouvelle forme nordique et féodale. Ce transfert de l'idée impériale vers les pays nordiques jette un voile romantique sur la classique figure de l'Empereur, et ceci, même pour les Italiens. Car l'impérialisme médiéval italien tournait ses regards vers le Nord dans l'espoir de voir revenir de ces contrées l'Empereur à la tête d'une armée de brillants chevaliers, pour rétablir l'âge d'or de justice et de paix, illusion touchante mais profondément enracinée qui peut encore expliquer, même à la fin du XV^e^ siècle, le ravissement et l'admiration avec lesquels l'Italie accueillit l'invasion des armées de Charles VIII, parées de toute la splendide panoplie de la chevalerie française.

A cette conception nordique et romantique de l'Empereur idéal, vint se superposer, à la fin des temps médiévaux, une théorie extrêmement précise de la fonction impériale. Parmi les diverses influences qui aboutirent à ce développement, on peut en distinguer deux. D'une part, les dons personnels remarquables de certains empereurs de la Maison de Hohenstaufen donnèrent une certaine réalité de fait à ce titre illusoire d'Empereur. De l'autre, la renais-

sance du droit romain à Bologne fournit à ces empereurs puissants une base légale et rationnelle à leurs revendications.

Dans le droit romain, l'Empereur est désigné par l'expression *Dominus mundi,* le Maître du Monde. Des partisans de l'Empire, qui étudièrent le droit romain, découvrirent, en réfléchissant sur ce titre, qu'il impliquait une domination sur tous les rois de la terre. « Il y a de nombreuses provinces dans l'Empire Romain, et de nombreux rois, mais un seul Empereur, leur suzerain », dit Huguccio de Pise (6). Ici, le principe féodal de suzeraineté se trouve réinterprété dans les termes du droit romain. Les suzerains féodaux, ou rois, sont des gouverneurs de provinces responsables vis-à-vis de l'Empereur, suzerain féodal suprême, seul *Dominus Mundi* romain, ou maître du monde.

L'Empereur Frédéric II fut un de ceux qui, à la fois par sa carrière extraordinaire et l'intelligence avec laquelle il saisit le droit romain, formulèrent de la façon la plus significative l'impérialisme à l'époque médiévale. Ses manifestes fixèrent l'attention de l'Europe sur l'idée du *Dominus Mundi* et ses revendications, et les contre-manifestes publiés par la curie papale exprimèrent également de façon claire les revendications du Pape au titre de Maître spirituel du Monde. Car le XIII[e] siècle fut le siècle du droit, et si la renaissance du droit romain avait de nouveau éclairé la position de l'Empereur, le perfectionnement du droit canon sous les grands papes canonistes — qui furent eux-mêmes, Innocent III surtout, influencés par la renaissance du droit romain — avait également clarifié la position du Pape (7). C'était seulement à la condition que le Chef temporel du Monde fût inclus dans la sphère supérieure du Chef spirituel du Monde et que l'Empereur entretint avec le Pape des rapports délicatements équilibrés que l'idéal médiéval d'unité mondiale pouvait être atteint. Si le Pape émet une prétention temporelle empiétant sur les prérogatives de l'Empereur, ou si, réciproquement, l'Empereur émet une prétention dans le domaine spirituel, l'équilibre est détruit; et plus les deux domaines sont précisés et définis légalement, plus grand est le danger d'un conflit.

Par sa mère, Frédéric II était l'héritier du royaume normand de Sicile, qui comprenait Naples et une partie de l'Italie méridionale. Cet Empereur du Nord avait donc nettement pris pied dans le Sud, et dans ce royaume méridional, il établit, pour ainsi dire, le modèle de son idéal de gouvernement impérial. D'après son Livre des Lois, les Constitutions siciliennes ou Constitutions de Melfi, d'après les décrets de la chancellerie impériale, d'après les lettres et écrits de son entourage, on peut se faire une idée de la manière dont Frédéric envisageait la fonction impériale. L'Empereur fait plus que représenter la justice de Dieu sur la terre; il est l'intermédiaire semi-divin grâce auquel la justice de Dieu se répand dans le monde. Pour citer Kantorowicz dans le livre qu'il

(6) Cité par E. KANTOROWICZ, *Frederick II,* trad. par E. O. LORIMER, Londres, 1931, p. 8. Les détails que nous donnons sur Frédéric II sont tirés de ce livre passionnant.

(7) Voir W. ULLMANN, *Mediaeval Papalism,* Londres, 1949.

consacre à Frédéric : « Toutes les métaphores du Livre des Lois expriment la même idée. L'Empereur était la seule source de justice... Sa justice se répand en flot ininterrompu... il interprète la loi... De lui, la justice se répand en ruisselets de par le royaume et ceux qui font appliquer sa loi à travers l'état tout entier sont les fonctionnaires impériaux » (8). Dans le royaume modèle de Sicile, la loi était administrée par une classe de fonctionnaires qui avait reçu une formation juridique d'un type approuvé par Frédéric, et il semble que cette nouvelle classe laïque d'administrateurs exigeait qu'on lui témoignât un respect presque religieux comme étant le canal de la justice impériale divine. Des formalités et un cérémonial nouveaux furent conçus pour exprimer cette notion hiératique, qui impliquait en fait une renaissance de l'adoration de l'Empereur. Des témoins ont décrit l'Empereur alors qu'il présidait les tribunaux. « La *Sacra Majestas* de l'Empereur trônait sur des hauteurs inaccessibles; au-dessus de sa tête était suspendue une gigantesque couronne; tous ceux qui l'approchaient devaient se prosterner devant le *Divus Augustus.* » (9)

La justification philosophique de cet état régi par la loi impériale était fondée sur trois forces, définies comme *Necessitas, Justitia, Providentia* (10). L'existence d'un souverain pour diriger les affaires de l'état est une nécessité, une loi de la nature; c'est une loi divine qu'un tel gouvernement soit juste; et c'est grâce à la *providentia,* ou prévoyance divine, que l'Empereur Romain est le souverain juste et nécessaire. La conception de Frédéric dérive en partie du droit romain; en partie de la philosophie aristotélicienne et néo-platonicienne qu'il puisa aux sources arabes dont il avait une connaissance familière; et elle est en partie une imitation de la théorie ecclésiastique du gouvernement du monde, avec l'Empereur se substituant au Pape comme le représentant de Dieu sur la terre, et la hiérarchie des fonctionnaires juridiques remplaçant celle des hommes d'église.

Il se peut que le rêve de Frédéric ait été d'imposer au monde entier le modèle de gouvernement qu'il avait établi dans le royaume de Sicile, et les idéaux impériaux qu'il représentait à travers le monde entier. Mais en fait, il ne put même pas l'imposer à ses propres domaines. Dans les états du Nord, qui étaient sous sa tutelle, il ne fut jamais que le suzerain féodal. On pourrait peut-être dire qu'en tant que grand Empereur de la lignée des Hohenstaufen il appartient au modèle impérial nordique, féodal, celui de la chevalerie. Mais en tant que Roi de Sicile, il prend la tête d'un nouveau type de *renovatio,* plus méridional et plus classique dans ses lignes générales bien nettes, et ou un argument juridique, philosophique et théologique sur la nécessité d'un souverain unique trouve son expression dans un état absolutiste profondément homogène. Les deux types se trouvent unis dans le personnage de

(8) *Frederick II,* trad. cit., pp. 234-5.
(9) *Ibid.,* p. 236.
(10) *Ibid.,* pp. 254 et suiv.

l'Empereur lui-même, car la cour dont il s'entoura en Sicile était une cour de chevaliers, et c'était là que l'administration recrutait une partie de ses effectifs (11).

On peut suggérer que c'est la fusion de ces deux types ou modèles de *renovatio* impériale qui forme l'essence du Gibelinisme. Le Gibelin recherche la rénovation de l'Empire, l'avènement d'un Maître du Monde idéal, et le règne de la justice et de la paix dans un nouvel Age d'Or. Pour cela, il tourne les yeux vers le Nord, car c'est là que l'Empire renaquit pour la première fois, là que subsista le titre impérial. Son attente se gonfle d'un souffle chevaleresque, mais au sein de ce romantisme gibelin, se trouve un centre de pensée juridique clairement définie. Le gouvernement du monde sous l'autorité d'un souverain unique doit refléter le gouvernement de l'univers sous l'autorité d'un Dieu unique, et non d'une manière générale et vague. Il doit dispenser la justice avec ordre au sein d'un état organisé.

L'équilibre entre Papes et Empereurs, toujours précaire, devient, à l'époque de Frédéric, un équilibre entre deux monarchies mondiales, l'une bâtie sur la base du droit canon, l'autre commençant à s'établir sur la base du droit romain, et chacune prétendant que son chef était l'intermédiaire immédiat de l'influence divine. La sujétion théorique de l'Empereur au Pape, toujours publiquement reconnue par Frédéric, ne pouvait dissimuler les dangers de cet état de choses, et l'Europe résonnait de la terrible querelle des deux chefs de la Chrétienté. Les épisodes les plus sensationnels de cette lutte furent l'interdiction par le Pape de la croisade impériale et l'arrestation par l'Empereur de tous les ecclésiastiques venus par bateaux pour assister à un Concile convoqué par le Pape. Le conflit éclata ouvertement lorsque, en l'absence de l'Empereur au cours de la croisade interdite par le Pape, les armées pontificales envahirent le royaume de Sicile. Dans cette campagne, la guerre éclate entre les deux monarchies, et le monde entend le choc terrible — chargé de menaces apocalyptiques — de l'épée spirituelle contre l'épée temporelle.

Les phases de la querelle furent rendues publiques dans des manifestes de l'Empereur et du Pape. Frédéric, en tant que représentant de la *pax* impériale, rend le Pape seul responsable des troubles que connaît la paix européenne, argument repris plus tard par les partisans de la Réforme. A la vérité, au fur et à mesure que se développe cette inquiétante querelle, l'Empereur tend à prendre de plus en plus une attitude morale et réformatrice. Le rôle reconnu des Empereurs était de prendre la tête des croisades, et le devoir apostolique de la conversion des païens faisait partie de la fonction impériale. Or, tandis qu'un fossé sépare le Pape de l'Empereur, ce dernier, dans cette mission, tend

(11) Cette distinction entre deux types de *renovatio* — celle du Nord, où les images et les thèmes sont empruntés au monde de la chevalerie et de la féodalité, celle du Midi, où ils sont empruntés au langage juridique — est celle de l'auteur du présent article. On peut estimer qu'elle comporte une généralisation excessive; il nous paraît cependant nécessaire de la formuler.

à assumer davantage le rôle d'un réformateur, car l'Empereur déplore, dans ses déclarations publiques, l'esprit agressif, l'orgueil, l'avarice, du Vicaire du Christ et de ses cardinaux (12). Ainsi commence à apparaître cette notion d'une « réforme impériale » de l'Eglise, qui devait plus tard prendre un si grand essor avec les sanctions religieuses réclamées par les monarchies nationales protestantes.

La mission impériale, dans son aspect religieux, tel qu'on le concevait dans l'entourage de Frédéric, semble avoir pris pour s'exprimer, la forme d'une conception mystique d'Adam. Selon cette notion, le premier Maître du Monde fut Adam, avant la Chute; il est donc dans les fonctions de l'Empereur juste d'établir sur la terre une loi qui ramènera les hommes au temps d'Adam, avant la Chute, c'est-à-dire, au Paradis Terrestre (13). Ceci implique pour l'Empereur, un rôle rédempteur semblable à celui du Christ, bien que limité au domaine temporel, et se trouve en rapport avec cette interprétation qui identifie l'Age d'Or au Paradis Terrestre que Lactance (14), entre autres, avait échafaudée au temps de Constantin. Il semble que ce que nous voyons se développer ici soit une sorte de mysticisme séculier, ou de sécularisme mystique, l'Empereur faisant figure de Christ temporel, rachetant l'homme et le ramenant au Paradis Terrestre par sa justice, et faisant en tous points réapparaître l'Age d'Or avec l'ordre introduit par sa loi impériale. De pareilles notions sont un développement extrême de ce processus de sanctification de la *civitas terrena*, la société temporelle, qui se trouvait implicitement contenue dans la notion médiévale de l'Empereur.

Avec la mort de Frédéric II s'effondre la tentative la plus sérieuse et la plus cohérente pour restaurer l'Empire Romain. Pourtant, cet être extraordinaire vécut de nombreuses années dans l'imagination des hommes. Les factions des Guelfes et des Gibelins perpétuèrent le souvenir de la lutte gigantesque qu'il soutint contre la papauté. Les tyrans de l'Italie furent ses fils spirituels — certains même, ses fils selon la chair, par l'intermédiaire de ses enfants illégitimes — tirant comme lui pour soutenir leurs revendications despotiques des arguments de l'arsenal de la rhétorique impérialiste. Il pourrait être intéressant de chercher à savoir dans quelle mesure survécut l'idéal de la monarchie mondiale universelle, ne fut-ce qu'à l'état de réminiscence d'une rhétorique, dans les prétentions émises par les Sforza ou les Médicis d'être les restaurateurs de l'Age d'Or au sein de leurs états.

Dante place en Enfer l'Empereur Frédéric et son chancelier Pietro della Vigna (15). Pourtant, alors que dans la *Divina Commedia* il prend ainsi bien soin de se dissocier, théologiquement parlant, du grand protagoniste de l'impé-

(12) Au sujet de Frédéric et de son rôle de réformateur, cf. *Frederick II*, trad. cit., pp. 614 et suiv.
(13) *Ibid.*, pp. 258 et suiv.
(14) *Div. inst.*, livre V, chap. viii (éd. cit., p. 421).
(15) *Inferno*, chants X, XIII.

rialisme gibelin, dans sa *Monarchia* il expose une théorie du Monarque qui semble avoir été influencée par la théorie de Frédéric, et peut devoir une partie de son inspiration au souvenir de l'état sicilien modèle. Kantorowicz met ceci encore mieux en lumière lorsqu'il dit que le rêve d'imposer le modèle sicilien à la terre entière ne prit jamais corps entièrement avant la description faite par Dante de la Monarchie unique du Monde Romain.

Dante définit ainsi la Monarchie, ou Empire : « La monarchie temporelle que l'on appelle Empire, est un Principat au-dessus de tous ceux qui existent dans le temps, ou dans les choses que l'on mesure à l'aide du temps » (16). C'est-à-dire que la monarchie temporelle appartient à l'histoire de ce monde, et non au monde spirituel, qui est en dehors du temps. Il se met en devoir de démontrer grâce à des analogies empruntées à l'ordre de l'univers physique, qu'il est nécessaire qu'il y ait un ordre politique correspondant à l'ordre naturel, et que cet ordre doit être une monarchie universelle soumise à un chef unique. Puis il se sert d'analogies empruntées à des unités sociales de moindre importance. De même que tous les pouvoirs contenus en un individu doivent être soumis à un souverain unique, qui est son pouvoir intellectuel; de même qu'il doit y avoir une seule personne pour diriger une famille, le *paterfamilias;* une seule personne pour gouverner la cité; une seule personne pour gouverner un royaume; de même il doit y avoir une personne pour gouverner le monde (17).

Un argument majeur en faveur de la nécessité d'un Chef mondial se trouve contenu dans le fait que c'est par là seulement que la guerre peut être évitée. Comme il est dit dans le quatrième livre du *Convito,* ou Dante donne sous une forme abrégée l'essence même de la *Monarchia* « afin d'empêcher les guerres et d'en faire disparaître les causes sur toute la terre, il doit nécessairement y avoir une Monarchie, c'est-à-dire une seule principauté; et il doit y avoir un Prince unique qui, possédant tout, et ne pouvant donc en désirer davantage, force les rois à se contenter des limites de leurs royaumes, si bien que la paix peut régner entre eux... et dans cet amour... les hommes ont la possibilité de vivre heureux, ce qui est le but naturel de l'homme » (18). Cette paix universelle permet à l'homme de développer ses facultés intellectuelles. De même que l'individu peut agir avec prudence dans le calme et le repos, de même la race humaine tout entière, dans la paix et la tranquillité, peut librement et facilement accomplir ses fonctions propres. Le monde se trouve alors dans les meilleures conditions pour assurer la félicité de la race humaine et le développement de ses facultés, en quoi consiste la véritable liberté, lorsqu'un souverain unique l'organise. C'est ce que veut dire Virgile lorsque, en souhaitant rendre hommage à son époque, l'âge d'Auguste, il déclare dans la Quatrième Eglogue : « Maintenant revient la Vierge, maintenant revient le règne de Saturne ».

(16) *Monarchia,* I, ii. (La traduction anglaise la plus récente et la plus précise de cette œuvre est celle de D. Nicholl et C. Hardie, Londres, 1954).
(17) *Monarchia,* I, v.
(18) *Convito,* IV, iv.

Iam redit et Virgo redeunt Saturnia regna.

Par la Vierge, explique Dante, Virgile désigne la Vierge Astraea, ou Justice, qui abandonna le monde lorsque les hommes devinrent mauvais, à l'âge de fer; par l'âge de Saturne, il désigne le meilleur des âges, aussi appelé Age d'Or (19).

La Monarchie mondiale appartient de droit au peuple romain, et la fonction de Souverain du Monde à l'Empereur romain. Ceci parce que le peuple romain était le plus juste de tous les peuples, et parce que sa règle se fondait sur la raison, qui est une autre forme de la justice. La prétention romaine au titre impérial se voit aussi soutenue par l'argument fondé sur la Providence. Que les Romains furent appelés par la Providence divine à diriger le monde, apparaît dans le succès qui les accompagna, et par le fait que le Fils de Dieu choisit de naître dans le monde en un temps où il était uni sous la loi d'un seul Prince, ce Prince étant un Prince romain (20). L'argument fondé sur la Providence est ainsi formulé, dans le *Convito :* « Et puisque à l'avènement du Christ en ce monde... la terre devait se trouver dans la meilleure disposition... et la meilleure disposition de la terre étant le moment où règne la Monarchie, c'est-à-dire ou elle est tout entière assujettie à un seul Prince... il fut ordonné par la Divine Providence qu'un peuple et une cité rempliraient cette fonction, et ce peuple fut la nation romaine, et cette cité, la glorieuse Rome » (21).

Ainsi donc dans sa démonstration Dante développe les trois principaux points de la théorie de la Monarchie telle qu'elle avait été conçue par Frédéric, à savoir *Necessitas, Justitia* et *Providentia.*

Dans le troisième et dernier livre de la *Monarchia,* Dante soutient que l'autorité du Monarque dépend immédiatement de Dieu, se plongeant ainsi dans ces dangereux débats entre la monarchie spirituelle et la monarchie temporelle qui avaient bouleversé l'âge de Frédéric. Il développe une série d'arguments contre les légistes du droit canon, et nie la validité de la Donation de Constantin. Il rejette le symbolisme du soleil et de la lune — selon lequel l'Empereur tirait son autorité du Pape comme la lune tire sa lumière du soleil — et fait dépendre à la fois l'Empereur et le Pape du soleil divin. Pourtant, il insiste sur la stricte séparation des sphères spirituelles et temporelles. L'homme a un double but : le premier, atteindre à un état de félicité dans cette vie temporelle au moyen de ces capacités propres, ce qui est représenté par le Paradis Terrestre; le second, atteindre à un état de félicité dans la vie éternelle, auquel il ne peut s'élever sans l'aide de la grâce, ce qui est représenté par le Paradis céleste. A ces deux buts et à ces deux Paradis correspondent les buts et les fonctions de la monarchie temporelle et de la monarchie spirituelle (22).

(19) *Monarchia,* I, xi.
(20) *Ibid.,* II, viii-xii.
(21) *Convito,* IV, v.
(22) *Monarchia,* III.

Il serait peu sage de trop insister sur la ressemblance entre la théorie de Dante et celle de Frédéric, qui peut fort bien être due en partie à un recours indépendant aux mêmes sources. Néanmoins, la *Monarchia* de Dante est très certainement une œuvre d'esprit impérialiste, et l'exposé le plus frappant de la théorie impériale à l'époque médiévale.

L'instrument duquel Dante attendait le retour de l'Empire de la Justice était l'Empereur qui régnait alors, l'Empereur Henri VII. Il attendait qu'il pénétrât par le Nord en Italie pour accomplir la mission à laquelle l'appelait sa fonction. « Nous avons longtemps pleuré auprès des eaux de la confusion », s'écrie-t-il dans une lettre adressée à Henri et dans laquelle il le presse de venir en Italie, « et prié sans relâche pour que nous soit accordée la protection du roi juste, qui détruirait les satellites du tyran cruel et nous restituerait notre justice propre... Mais quand toi, successeur de César et d'Auguste ... tu nous as ramené les vénérables étendards tarpéiens, sur le champ, nos profonds soupirs se turent... Nombreux furent ceux qui chantèrent alors avec Virgile le règne de Saturne et le Retour de la Vierge » (23). Ces paroles montrent que Dante accepta sans restriction la réalité du transfert de l'Empire à Charlemagne et à ses descendants les Empereurs nordiques. Pour Dante, Henri VII représente véritablement la Rome éternelle; il est le véritable successeur de César et d'Auguste; c'est pourquoi il peut seul rétablir la justice et ramener l'Age d'Or.

L'idéal du Souverain Mondial tel qu'il apparaît chez Dante est l'idéal du commandement exercé sur le monde entier par l'Empereur romain qui avait été préservé — et pour ainsi dire soutenu durant tout le Moyen Age — en la personne de l'Empereur médiéval, mais qui maintenant se libère, s'élargit et se clarifie sous l'influence du réveil de la philosophie et du droit antiques, pour devenir la théorie complète d'un monde entièrement ordonné sous la justice d'un seul *Dominus Mundi*. Il n'entre pas ici l'ombre d'une manifestation de nationalité ou de nationalisme au sens moderne du mot. L'Empereur contemporain n'est pour Dante ni un Germain ni un Italien; il est un Romain, le véritable successeur de César et d'Auguste, le vivant témoin de la survivance de l'unité du monde antique, le canal vivant par lequel l'unité sera restaurée en quelque nouvelle *renovatio*, ou renaissance, quelque nouveau retour de la justice de l'Age d'Or.

Les idées de Dante sont naturellement très loin de caractériser l'ensemble de la pensée médiévale sur ce même sujet. Dans le *De regimine principum*, dont une partie au moins a été écrite par Saint Thomas d'Aquin, est exposée la doctrine des deux puissances nécessaires aux deux buts — qui *est* typiquement une doctrine médiévale. Bien que cette dualité trouve son unité dans le Christ, qui est à la fois *Rex* et *Sacerdos*, en ce monde, les deux puissances sont confiées à des souverains distincts, les uns terrestres, les autres ecclésiastiques, ayant à leur tête le Pape (24). Dans sa théorie politique de la *Summa*, Saint Thomas

(23) Dante, *Epistolae*, éd. P. Toynbee, Oxford, 1920, pp. 89-90, 101.
(24) *De Reg. Princ.*, I, xiv; cf. A. P. D'Entrèves, *The Mediaeval Contribution to Political Thought*, Oxford, 1939, p. 40.

d'Aquin semble envisager un certain nombre d'états individuels auxquels est confié le pouvoir temporel. Il croit que la monarchie est la meilleure forme de gouvernement, et emploie les arguments tirés de l'unité pour étayer ceci, mais les rapporte au gouvernement d'un roi et non d'un monarque universel ou Empereur (25). Bien que toute sa pensée implique une unité fondamentale de la vie humaine sous les principes suprêmes de justice et un gouvernement du monde suprême et divin, il n'avance nulle part l'idée d'un monarque unique et universel (26). Tout compte fait, l'influence que la pensée politique classique exerça sur lui ne le pousse jamais vers l'impérialisme.

Une réfutation instructive de la *Monarchia* du Dante du point de vue des Guelfes fut écrite en 1327 par un Dominicain du nom de Guido Vernani (27). Vernani annonce qu'il va jeter bas tous les arguments que Dante a tirés du *De civitate Dei* de Saint Augustin. Il détruit l'argument selon lequel le rôle de dirigeant appartient du fait de la Providence au vertueux peuple romain à l'aide de citations tirées de Saint Augustin sur l'idolâtrie, l'orgueil, et la vanité de la cité terrestre. Il décrit le siècle d'Auguste comme une période durant laquelle les vices s'accrurent, et où l'on s'éloigna des vertus de la République, ce qui retire toute signification à l'idée d'un Age d'Or de la souveraineté impériale choisi par la volonté divine pour la naissance du Christ. Il réduit à néant l'idée que la justice impériale peut ramener l'homme au Paradis Terrestre en affirmant que nulle législation humaine ne peut changer quoi que ce soit au péché originel d'Adam. Et, finalement, catégoriquement il nie que l'homme ait, comme Dante le soutient, un double but : l'un qui est d'atteindre la félicité temporelle en ce monde par le plein exercice de ses capacités, le Paradis Terrestre, vers lequel tend la monarchie temporelle; l'autre, d'atteindre la félicité dans la vie éternelle, le Paradis Céleste, vers lequel tend la monarchie spirituelle. Ceci, dit Vernani, équivaut à créer une double béatitude pour la partie corruptible et la partie incorruptible de l'homme, ce qui est impossible, car dans la partie corruptible, il ne peut y avoir, à proprement parler, ni vertu ni béatitude, c'est pourquoi l'homme n'a pas reçu de Dieu l'ordre de rechercher un bonheur temporel qui ne saurait satisfaire sa nature réelle. Car le cœur de l'homme ne trouve sa satisfaction en aucune créature, mais seulement dans la vision du *summum bonum*, son seul vrai but.

Cette affirmation catégorique peut aider à clarifier la situation. Les éléments dans la théorie impérialiste de Dante qui soulèvent les objections de Vernani sont peut-être plus caractéristiques de cette *renovatio* que nous appelons « la Renaissance » que du Moyen Age, bien qu'ils tirent leur origine d'une tradition qui avait toujours existé au Moyen Age depuis que le Pape Léon III avait transmis à Charlemagne une *Civitas terrena* sanctifiée.

---

(25) *De Reg. Princ.*, II; cf. D'Entrèves, *op. cit.*, p. 37.
(26) D'Entrèves, *op. cit.*, p. 36.
(27) Guido Vernani, *De Potestate Summi Pontificis et de reprobatione Monarchiae compositae a Dante Aligherio*, 1327; cf. D'Entrèves, *op. cit.*, p. 28.

II

On nous dit d'ordinaire que l'universalisme, ou plutôt l'idéal jamais atteint de l'universalisme, s'effondre à la Renaissance. Les hommes commencent à limiter leur espoir de réaliser l'unité aux frontières des états nationaux. Le patriotisme national apparaît pour prendre la place des vieilles valeurs universelles vaguement définies dont l'expérience avait démontré qu'elles n'étaient efficaces qu'en de rares moments, et encore partiellement, et qui aboutissaient généralement — comme dans l'intervention futile des Empereurs en Italie au XIV[e] siècle — non pas à l'Age d'Or, mais à un surcroît désastreux de confusion. On oppose Pétrarque à Dante parce qu'il représente un point de vue plus neuf. L'enthousiasme de Pétrarque, dit-on, a pour objet non pas l'impressionnante vision de la *Monarchia* avec son *Dominus mundi* unique établissant dans le monde entier un règne de justice et de paix, mais la vision d'une Italie unie, qui ne serait plus déchirée par les rivalités des petits états, mais en paix avec elle-même. Le poème « Italia Mia » devient, de ce point de vue, un poème patriotique, un appel conviant le peuple italien à se lever pour former une nation (28).

Cependant, le patriotisme de Pétrarque se développe en réalité dans le cadre des anciennes idées universelles, bien que sa conception de l'histoire soit essentiellement différente de celle où se fonde l'impérialisme médiéval (29). La croyance en la continuité ininterrompue de l'Empire romain, grâce à la théorie du transfert de l'Empire à Charlemagne, illustre, en ce domaine particulier, ce que nous savons être approximativement vrai du Moyen Age dans son ensemble, à savoir, que les temps médiévaux furent à peine conscients d'une rupture avec le passé classique (30). L'attitude de Pétrarque envers l'histoire reflète ce que l'on a appelé le nouveau sens de la distance historique chez l'humaniste. Celui-ci, avec sa connaissance accrue de la civilisation classique, est incapable de la considérer comme ayant présenté une continuité ininterrompue jusqu'à sa propre époque. Il juge qu'elle prit fin avec la destruction de la civilisation antique par les barbares, après laquelle régna une période de ténèbres qui a duré jusqu'à son temps à lui, mais que l'humaniste a pour mission de dissiper en redécouvrant et

(28) C'est là l'idée que se font de Pétrarque des érudits qui l'ont considéré dans la perspective du Risorgimento.

(29) En ce qui concerne l'attitude de Pétrarque envers l'Empire, nous nous fondons sur T. E. Mommsen, « Petrarch's Conception of the 'Dark Ages' », *Speculum*, XVII (1942), pp. 226-42; C. C. Bayley, « Petrarch, Charles IV, and the *Renovatio Imperii* », dans le même numéro de *Speculum*, pp. 323-41; et sur W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Cambridge, Mass., 1948, p. 8 et suiv.

On trouve chez R. Koebner, « From imperium to empire », *Scripta Hierosolymitana*, vol. II, Jerusalem, 1955, pp. 146 et suiv., de précieuses analyses linguistiques de l'emploi du terme « empire » par Pétrarque et les humanistes italiens.

(30) Comme le dit Ferguson (*op. cit.*, p. 7) « Bien des historiens médiévaux ... furent conscients du déclin de l'Empire romain, mais le considérèrent seulement comme le symptôme du vieillissement général d'un monde approchant de sa fin. C'était pour eux le déclin continu d'un empire universel existant encore à leur époque ».

en étudiant à nouveau les monuments, littéraires et autres, du monde antique (31). Ceci, pense-t-il, doit produire un renouveau, une renaissance, un nouvel âge de lumière classique repoussant les ténèbres barbares qui s'étendaient depuis la chute du monde antique jusqu'au temps présent, à travers le Moyen Age. Il demeure en tout ceci l'idée des retours cycliques, mais l'humaniste exige une rénovation beaucoup plus complète de la civilisation classique, dont il a commencé d'apercevoir la vraie nature.

Que devient, dans tout ceci, la théorie médiévale de la continuité de l'Empire ? Le fait que Pétrarque ne contesta pas réellement la théorie du transfert de l'Empire, et par conséquent sa continuité, transparaît dans la prophétie qu'il place dans la bouche de Lucius Scipion dans son poème latin *Africa* (32). Pourtant, ailleurs il semble considérer avec mépris quelques-unes des idées les plus chères de l'impérialisme médiéval. Pour lui, les influences barbares qui avaient détruit Rome survivent dans l'Empire barbare du Moyen Age. Dans une lettre de jeunesse, il appelle Charlemagne « le roi Charles, que sous le cognomen de « le Grand » les peuples barbares osent élever au niveau de Pompée ou d'Alexandre » (33). En refusant à Charlemagne son titre impérial, et en suggérant que seuls les peuples barbares l'appellent « le Grand », Pétrarque semble, comme l'a fait remarquer T. E. Mommsen, exprimer un mépris implicite pour l'institution toute entière de l'empire médiéval et pour sa prétention d'assurer la véritable succession de l'*imperium romanum*. Peut-être aussi ce qu'il dit dans son *Africa* sur « les étrangers qui volent le sceptre et la gloire de l'Empire » (34) — bien qu'il fit alors allusion aux Empereurs non-italiens de la Rome antique — s'appliquait-il implicitement au transfert de l'Empire aux étrangers du Nord, les Francs et les Germains.

La faiblesse de l'Empire médiéval, du point de vue humaniste, résidait dans le fait que son centre ne se situait point à Rome. Idéalement parlant, Rome était reconnue comme son centre grâce au couronnement des Empereurs dans cette ville par le Pape; néanmoins, politiquement parlant, son centre se trouvait dans le Nord. A mesure que diminue le respect de la notion du transfert de l'Empire, apparaît l'idée d'un soi-disant Empereur romain qui ne gouverne pas de Rome. « Si l'imperium romain n'est pas à Rome », demande Pétrarque, dans le *Liber sine nomine,* « où est-il ? » (35).

Les visions et les émotions historiques éveillées dans Pétrarque par ses visites à Rome et son contact avec ses ruines majestueuses donnèrent un regain d'intensité à sa nouvelle conception de l'histoire. Ceci se manifesta sur le plan politique par l'accueil enthousiaste qu'il fit au mouvement que Cola di Rienzo

(31) En ce qui concerne la nouvelle conception de « l'Age des Ténèbres » de Pétrarque, voir l'article de Mommsen cité plus haut.
(32) *Africa,* II, 288-93; cf. Mommsen, art. cit., pp. 235-6.
(33) *Le Familiari,* éd. V. Rossi, 1926, I, 25; cf. Mommsen, art. cit., p. 235.
(34) *Africa,* II, 274-8; cf. Mommsen, art. cit., pp. 234-5.
(35) *Liber sine nomine,* ép. IV, dans P. Piur, *Petrarcas « Buch ohne Namen » und die papstliche Kurie,* Halle, 1925, p. 126, cité par Ferguson, *op. cit.,* p. 9.

tenta de faire naître en 1347 (36). Se donnant le nom de « Tribun du Peuple », Rienzo publia une série de manifestes exaltés qui invitaient l'Italie tout entière à s'unir sous l'égide d'une nouvelle Rome. Le genre de résurrection que Rienzo semblait avant tout envisager était celle de la République. L'ancienne *virtus* civique du peuple romain renaissait sous sa direction, proclamait-il, et cette renaissance de Rome, bien qu'intéressant tout d'abord l'Italie, eut de vastes répercussions, car il envoya ses manifestes à presque toutes les monarchies d'Europe. Le républicanisme de Rienzo ne faisait cependant que servir de prélude à ce qui, dans son esprit, serait la renaissance de l'Empire fondée sur Rome. Le peuple romain, se dressant plein d'une force et d'une *virtus* nouvelle, devait élire un Empereur romain qui devrait habiter Rome. De la sorte, un Empire rénové naîtrait à Rome, d'où les formules emphatiques évoquant un « Age d'Or » impérial que Rienzo emploie lorsqu'il parle de son mouvement.

Les droits qu'avait le peuple romain de conférer l'autorité à l'Empereur avaient maintes fois été mis en avant auprès des empereurs médiévaux. Sous l'influence d'Arnold de Brescia, le Sénat romain écrivit une lettre au premier Empereur Hohenstaufen, Conrad III, revendiquant le droit de le nommer et demandant qu'il réside à Rome. Rienzo envoya une lettre semblable à l'Empereur qui régnait à son époque, Charles IV (37).

Le républicanisme de Rienzo ne comporte aucune compréhension véritable des différences constitutionnelles existant entre la République romaine et l'Empire romain, qui rendaient les deux formes de gouvernement mutuellement incompatibles. Pour Rienzo, la question était de faire renaître la *virtus* des citoyens romains par son républicanisme, et de les inciter à réclamer le retour de l'Empire à Rome. De cette manière, l'Empereur titulaire deviendrait véritablement un Empereur romain. Son mouvement implique naturellement que les empereurs médiévaux précédents n'avaient pas été de véritables empereurs romains. Néanmoins, en se dénommant non seulement « Tribun du Peuple » mais aussi « Chevalier du Saint-Esprit », Rienzo conservait ces souvenirs de la chevalerie, qui appartenaient au type nordique de la renaissance impériale et qui avaient peine à s'harmoniser soit avec le républicanisme, soit avec un type plus purement « romain » d'impérialisme.

Pétrarque mit son espoir dans le mouvement de Rienzo (38). Il croyait que la faiblesse et la désunion de l'Italie, et le fait que Rome avait cessé d'être le siège de l'Empire, avaient pour cause « l'inconstance de la Déesse Fortuna », que ne maîtrisait plus l'antique vertu du Peuple romain. La carrière de Rienzo avait fait naître l'espoir que cette vertu antique était en train de renaître, mais les ci-

(36) La meilleure étude reste celle de C. Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit* (dans *Vom Mittelalter zur Reformation*, II, i), Berlin, 1913; et aussi P. Piur, *Cola di Rienzo*, Vienne, 1931. Le livre de I. Origo, *Tribune of Rome*, Londres, 1938, est un ouvrage de vulgarisation.

(37) Voir Bayley, art. cit., pp. 324-5.

(38) Pour Pétrarque et Rienzo, voir Bayley, art. cit.

toyens de Rome se révélèrent débiles et l'essor de son mouvement fut brisé net. Dans sa déception, Pétrarque, se remémorant ses origines gibelines (son père, contemporain de Dante, avait comme ce poète été exilé de Florence pour avoir pris le parti de l'Empire) se tourna vers l'Empereur alors régnant, vers Charles IV. Pétrarque implore l'Empereur lui-même de faire ce que le mouvement de Rienzo n'était pas parvenu à accomplir : unifier l'Italie et rendre l'*imperium* à Rome (39). Il est donc clair, à coup sûr, que le soi-disant nationalisme italien de Pétrarque prend naissance dans de vieilles traditions et suppose un idéal d'universalité. Pour Rienzo et Pétrarque, l'unification de l'Italie — qu'elle fut réalisée grâce à un pseudo-républicanisme, ou par un recours à l'Empereur selon la tradition gibeline — ne faisait que préluder au retour de l'*imperium* à Rome; et l'*imperium* signifiait naturellement, en théorie, le souverain du monde, le *Dominus Mundi,* la paix et la justice universelles.

Quelle est donc la différence entre cette attitude et celle des Gibelins ? Dante n'avait-il pas lui aussi demandé à l'Empereur de venir restaurer l'Italie ? Oui, mais, pour Dante, le Saint Empereur Romain était le véritable successeur de César et d'Auguste; il n'avait pas besoin de romaniser à nouveau le pays, car, bien qu'il fut Germain de naissance, il était, de par ses fonctions, un Romain descendant directement des Empereurs de la Rome antique. La nécessité de romaniser à nouveau l'Empire, si fortement sentie par Pétrarque, va de pair avec l'opinion médiocre qu'il avait de l'Empire médiéval comme d'une institution semi-barbare et avec son attitude incertaine à l'égard de la théorie du transfert de l'Empire.

L'Empereur déçut Pétrarque tout autant que les citoyens romains. L'Italie ne fut pas unifiée, et l'*imperium* ne fut pas ramené à Rome en une *renovatio* qui eût été la contre-partie politique de la Renaissance, ou résurrection humaniste, de la culture classique. Néanmoins, l'illusion de la *renovatio* impériale est une force inspirant l'œuvre des humanistes italiens. Ils s'efforcent de réaliser dans le domaine des lettres le rêve qui n'avait pu prendre forme dans le domaine politique. On n'a qu'à penser, par exemple, au langage dans lequel Poggio Bracciolini décrit la découverte qu'il fit d'un manuscrit de Quintilien au monastère de Saint Gall, et qui se trouvait jeté au rebut, « séjour à peine digne d'un criminel condamné et tout à fait indigne de ses nobles habitants » (40). Bruni, félicitant Poggio de sa trouvaille dans une lettre, dit qu'il attend avec impatience l'arrivée de Quintilien en Italie et, ajoute-t-il, lorsque, « après l'avoir délivré (Quintilien) de son long emprisonnement dans les cachots des barbares, vous le remettrez à ce pays, toutes les nations de l'Italie devraient s'unir pour lui souhaiter la bienvenue » (41). A ses yeux, le noble auteur romain, Quintilien, est sauvé par des mains humanistes de l'oubli et des ténèbres barbares, et rejoint son pays natal où l'attend un triomphe. On a à peine besoin de souligner qu'il y avait dans

(39) *Ibid.,* pp. 328 et suiv.
(40) Poggio à Guarino, déc. 1416; cité par W. Shepherd, *Poggio Bracciolini,* Liverpool, 1837, pp. 97-8.
(41) Bruni à Poggio; cité *ibid.,* pp. 95-6.

cette attitude une certaine injustice historique, puisque ce fut la Renaissance Carolingienne, maintenant reléguée dans les temps barbares, qui avait copié et transmis les manuscrits classiques redécouverts par les humanistes italiens (41*a*).

Ce sont de semblables élans d'enthousiasme qui rendirent possible l'exploit dont s'enorgueillirent les humanistes italiens : la redécouverte et la reconstitution de la langue latine qui — épurée des éléments barbares datant des siècles des ténèbres — brillait à nouveau sur le monde dans une pureté classique. Les idéaux universels de l'humanisme apparaissent clairement dans l'éloquente préface qu'écrivit Lorenzo Valla pour son *Elegantiae* (42), où il proclame que la langue latine ranimée et purifiée est destinée à devenir le langage du monde, le véhicule qui transmettra à tous les peuples la lumière de la renaissance classique.

L'idée qu'il fallait rejeter le Moyen Age et l'Empire médiéval comme une période de ténèbres, séparant l'antiquité classique de la Renaissance humaniste, convenait moins aux nations nordiques, et surtout aux Germains qui, naturellement, n'acceptaient pas volontiers l'opinion que le transfert de l'Empire aux Germains avait signifié sa descente à la barbarie. C'est pourquoi chez les historiens germaniques, si soumis soient-ils à l'influence de la renaissance classique venant d'Italie, l'attitude envers l'histoire (43) de l'Empire est très différente de celle de Pétrarque et de ses disciples. Dans la Chronique de Nauclerus, publiée en 1516, par exemple, on salue le couronnement de Charlemagne comme une preuve de la supériorité du peuple germain décidée par le Ciel; il marque le passage de l'Empire romain aux Germains. Dieu a choisi les Germains pour dominer les nations et régner en souverains sur le monde entier. Son choix fut sage, car les Germains ne sont-ils pas le peuple le plus sincèrement noble, le plus juste, le plus prolifique, le plus fort et le plus tenace en temps de guerre (44) ? L'argument fondé sur la Providence, sur le choix providentiel de Dieu se portant sur le peuple romain, se voit ici transféré au vertueux peuple germanique qui a mérité de recevoir l'Empire.

Ainsi donc, au Nord comme au Midi, l'idéal du Souverain mondial revêt un caractère particulariste. Le transfert de l'Empire au Nord signifie que le peuple germain est le vrai successeur des Romains, tandis que le Midi insiste pour que

(41*a*) Cf. G. Billanovich, « Petrarch and the textual tradition of Livy », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, (1951), pp. 137-208.

(42) L. Valla, *De elegantia latinae linguae lib. VI*, 1471, préface. Dans cette préface, le fantôme de la *renovatio* impériale romaine se distingue clairement derrière l'enthousiasme en faveur de la renaissance des lettres classiques, et l'on pourrait citer bien d'autres passages des œuvres des humanistes italiens.

F. Saxl a étudié dans sa conférence sur « The Capitol during the Renaissance — a symbol of the imperial idea », in *Lectures*, Londres, Warburg Institute, 1957, pp. 200-14, la façon dont les architectes et artistes de la Renaissance ont, de ce point de vue, transformé le Capitole.

(43) A propos de l'attitude des peuples germaniques, voir Ferguson, *op. cit.*, pp. 33 et suiv.

(44) J. Nauclerus, *Memorabilium omnis aetatis et omnium gentium chronici commentarii*, Cologne, 1544 (première éd. Tubingen, 1516), pp. 619, 620, 630; cité par Ferguson, *op. cit.*, p. 35.

l'Empire soit ramené en Italie, loin des barbares contrées nordiques. Le gibelinisme abstrait de Dante ne comportait pas de pareilles distinctions. Bien qu'il voue Frédéric II à l'enfer, c'est pour son hérésie qu'il le maudit, et non en tant qu'étranger, barbare, ou Germain. Pour Dante, Frédéric n'est rien de tout cela; il est César Auguste (45). Parlant de la culture de la cour de Sicile, il dit dans son *De vulgare eloquentia :* « Ces illustres héros, Frédéric César et son noble fils Manfred, révélant la noblesse et la droiture de leur nature, tant que la fortune le leur permit, poursuivirent des buts humains et rejetèrent les manières des brutes. C'est pourquoi les êtres doués et au cœur vertueux se disputèrent l'honneur d'être guidés par la majesté de ces grands princes, si bien que toutes les œuvres de valeur produites à cette époque par un auteur latin sortirent tout d'abord du palais de ces grands rois » (46).

Au XV^e^ siècle, naquirent de nouvelles écoles de pensée historique et de théorie politique, surtout à Florence; elles marquent une rupture très nette avec la notion illusoire d'Empire et ses résurrections périodiques. Ces courants sont alimentés en partie par une connaissance plus complète, rendue possible par les études humanistes, de l'histoire et de la théorie politiques de l'antiquité, et en partie par les leçons pratiques des différents types de gouvernement résultant de cette désunion même de l'Italie que Rienzo et Pétrarque avaient déplorée.

Leonardo Bruni (47) dans son *Histoire de Florence,* saisit clairement la différence qui existe entre République et Empire, ce que, nous l'avons noté, ne fit pas Rienzo. Croyant ardemment en la liberté républicaine qu'il oppose au despotisme impérial, Bruni fait dater le déclin de Rome de la suppression de la République. Comme Vernani, bien que pour des raisons différentes, il ne croit pas à l'Age d'Or d'Auguste. Selon Bruni, la ruine de Rome commença « lorsque le nom de César tomba pour la première fois sur la ville, comme une calamité, car le titre impérial marque la fin de la liberté et, avec elle, de la vertu » (48). Ceci détruit toute la théorie d'un Age d'Or impérial ordonné par la Providence au cours duquel le Christ était né, ainsi que l'ordre des événements ultérieurs, selon l'histoire inspirée par la mystique impériale. Après ceci, il importe peu d'apprendre que Bruni ne croyait pas au transfert de l'Empire à Charlemagne, car si l'Empire romain lui-même était une décadence par rapport à la République, après son transfert à des pays barbares son importance devenait encore plus réduite.

---

(45) *Romanorum imperator Augustus,* or *Semper Augustus* était, naturellement, la formule latine pour désigner l'Empereur.

(46) *De vulgare eloquentia,* Liv. I, chap. xii.

(47) Ferguson, *op. cit.,* pp. 10-11, commente la rupture de Bruni avec l'histoire impérialiste. J. W. Thompson, *History on Historical Writing,* New York, 1942, compare aux anciens chroniqueurs les historiens de la nouvelle école. H. Baron nous offre un choix d'extraits de Bruni, avec une introduction, dans *Leonardo Bruni Aretino : humanistisch-philosophische schriften,* Leipzig-Berlin, 1928. Voir aussi H. Baron, *Crisis of the Early Italian Renaissance,* Princeton, 1955.

(48) Cité par Ferguson, p. 10 des *Historiarum Florentini populi libri XII* de Bruni.

Partant de ces idées, Bruni aborde l'histoire médiévale d'une manière qui diffère non seulement de celle d'un chroniqueur impérialiste nordique retraçant d'une plume admirative la carrière des Saints Empereurs Romains, mais aussi de celle de Pétrarque, pour qui le Moyen Age était une période de ténèbres barbares. Pour Bruni, le Moyen Age n'est pas un âge de ténèbres, car il voit s'élever peu à peu l'esprit de liberté dans les cités indépendantes d'Italie, les communes. Cette tendance bienfaisante et pleine de promesses s'affirma au moment où l'Empire devint faible et où les Empereurs n'étendirent plus leur influence sur l'Italie. Ce fut à l'époque où la despotique influence impériale s'affaiblit que les communes accrurent leur liberté et leur pouvoir.

En dehors de son accent anti-impérial, l'*Histoire de Florence* de Bruni est un exemple d'un genre plus exact et plus érudit d'historiographie, qui conduisait à une vue plus réaliste et plus séculière de l'histoire et de la politique, créant un climat d'opinion dans lequel il parut de moins en moins désirable de fonder l'histoire, ou l'action, sur des interprétations mystiques de l'Empire romain.

C'est bien entendu Machiavel qui établit la *realpolitik* sur une base scientifique. Animé d'un intense patriotisme, il souhaitait la création d'un état puissant et bien organisé en Italie, et qui deviendrait le noyau de l'unité italienne. Il mit à profit sa connaissance de l'histoire romaine et l'observation attentive des événements contemporains pour déduire des règles de conduite pratique utiles à un prince pour obtenir et garder le pouvoir. Cette manière réaliste d'aborder le problème excluait nécessairement les vieilles conceptions idéalistes et universalistes. Aux yeux de Machiavel, la Papauté et l'Empire — dont l'importance est capitale pour la conception médiévale de l'histoire — ne conduisent ni l'un ni l'autre à la prospérité de l'Italie. Il considérait la Papauté avec animosité, comme étant la cause principale de la faiblesse et de la désunion de l'Italie; et l'Empire comme une institution désuète hors d'usage, prétexte irritant à une intervention étrangère dans les affaires de l'Italie (49). Néanmoins le fait qu'il puise dans l'histoire romaine, républicaine ou impériale, les observations empiriques qui permettront de guider le politicien moderne qui servira la cause de l'Italie, implique qu'il considère l'histoire italienne en tant qu'histoire romaine, avec les conceptions universalistes que cela entraîne. Et l'on découvre au fond de la pensée de Machiavel une survivance des anciennes conceptions cycliques, car il croit en un processus organique d'ascension et de déclin dans la vie des états et pense que leur rénovation consiste en un retour à une *virtù* primitive.

Nous en sommes donc arrivés à une époque où les nouvelles orientations de la pensée historique mises en mouvement par l'humanisme italien semblent

(49) Le premier livre des *Istorie fiorentini* de Machiavel considère en général l'histoire italienne en fonction des désastres nés de l'ambition des Papes et de l'intervention impériale, et dans les livres suivants de son histoire détaillée de Florence, il insiste sur les résultats déplorables de la lutte incessante entre les Guelfes et les Gibelins.

Les violentes réactions de Machiavel en face de l'invasion impérialiste des armées de Charles Quint sont décrites dans F. Ercole, *Da Carlo VIII a Carlo V*, Florence, 1932, pp. 268 et suiv.

avoir finalement rejeté l'Empire, même en tant que mythe ou fantôme, de l'idée d'universalité. Dorénavant les états nationaux apprendront de Machiavel la manière de faire reposer leurs pouvoirs séparés sur une base de pensée et d'observation réalistes.

L'humanisme du Nord qui, naturellement, se développa plus tard que celui du Midi, trouva en Erasme son plein épanouissement et sa plus belle manifestation. En tant que penseur politique, Erasme est un idéaliste chrétien, très éloigné du réalisme de Machiavel. Son idéal, pour l'Europe, serait que tous ses princes reçoivent une éducation chrétienne, jointe à une connaissance des vertus nécessaires à un chef d'état, connaissance qui doit être tirée de moralistes païens, tels que Platon, Cicéron, Sénèque ou Plutarque. Ainsi instruits, les monarques des états individuels agiraient de concert pour défendre et maintenir une *pax* internationale en Europe. Il développe ces idées dans son *Institution du Prince Chrétien* (49*a*), écrite en 1516 pour l'instruction d'un adolescent qui devait, par la suite, devenir l'Empereur Charles Quint.

Bien qu'Erasme, lui aussi, semble écarter l'Empire pour lui substituer l'accord des princes chrétiens comme moyen de maintenir la paix universelle, on peut distinguer dans quelques-uns de ses écrits des vestiges de l'idée impériale. Dans une lettre écrite aux ducs Frédéric et Georges de Saxe en 1517 (et qui sert de préface à son édition de Suétone publiée en 1518) (49*b*), Erasme dit que le nom d'empire, autrefois sacro-saint à travers le monde, continue à évoquer des images religieuses et vénérables, bien que n'étant plus que l'ombre de lui-même. Même dans l'antiquité, fait-il remarquer, l'Empire romain ne fut jamais réellement universel; de nombreuses parties du monde, découvertes récemment, lui étaient inconnues. Sa majesté pâlit devant la lumière de l'Evangile, comme la lune devant le soleil. Il s'éteignit lors des invasions barbares, bien que les Souverains pontifes de Rome l'aient restauré après bien des siècles, « mais de nom beaucoup plus que de fait ». Il doute qu'il soit maintenant possible ou même désirable de restaurer l'Empire, tout en admettant que, en théorie, une monarchie universelle serait la meilleure solution pour le monde. Ceci semble à présent tout à fait irréalisable, et, en tout cas, la fonction de monarque universel est une responsabilité trop lourde pour qu'un seul homme, quel qu'il soit, puisse l'assumer. De plus, la monarchie universelle ne sera pas nécessaire « si la concorde unit les princes chrétiens entre eux ». Le véritable monarque du monde est le Christ et, si nos princes se soumettent à ses enseignements, choses et gens prospéreront sous la loi d'un Prince unique.

(49*a*) La traduction anglaise de cet ouvrage de L. K. Born comporte une préface qui examine de manière exhaustive les idées et leurs sources; voir Erasme, *The Education of a Christian Prince*, trad. L. K. Born, Columbia University Press, 1936. Voir aussi la *Querela Pacis* d'Erasme (1517), traduite en anglais avec une introduction par W. J. Hirten, New York, 1946.

(49*b*) *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, éd. P. S. Allen et autres, Oxford, 1906-47, II, 586.

Cette lettre très importante me fut signalée par feue Barbara Flower.

Ecrite trois ans avant que Charles Quint fût élu Empereur, cette lettre d'Erasme est un document d'une importance extrême en ce qu'il révèle l'état d'esprit des milieux éclairés du Nord au sujet de l'empire, juste avant cet événement. Erasme est réaliste en ce sens qu'il se rend compte que les états modernes de l'Europe, avec leurs princes modernes, réduisent l'Empire à l'état d'une ombre et d'une illusion; c'est un idéaliste en ce sens qu'il « transfère » à l'ensemble des princes chrétiens les fonctions impériales : maintenir la *justitia* et la *pax* universelles. Le fait qu'il souligne que le nom d'empire n'a jamais été rien de plus qu'un nom, même lorsque les empereurs le transmirent aux papes, montre qu'il n'y a rien en Erasme de cette *Romanitas* — de ce désir ardent d'une résurrection de l'impérialisme romain — que les premiers humanistes italiens tirèrent de la tradition impériale. Malgré sa foi profonde en l'universalisme qui doit résulter de la renaissance de la culture, et de l'usage international de la langue latine rénovée et purifiée, Erasme ne concentre pas sa vision sur une Rome renaissant de ses cendres, mais sur la culture qui rayonnera des cours des princes chrétiens, dont l'entente préservera la paix chrétienne. Pourtant, cette paix reste associée à ses yeux au nom d'empire, avec ses souvenirs religieux du Moyen Age, et la monarchie universelle subsiste comme une ombre derrière le rêve chrétien de la loi universelle du Christ.

Le phénomène de l'empire de Charles Quint devait infuser au nom d'empire une force nouvelle.

III

Rappelons-nous très brièvement les liens de parenté grâce auxquels Charles Quint hérita du territoire le plus vaste d'Europe que monarque eût jamais gouverné depuis Charlemagne. Du côté paternel, il était l'héritier des domaines des Ducs de Bourgogne, y compris les Pays-Bas, et de l'Autriche; par sa mère, fille de Ferdinand et d'Isabelle, il était le souverain de l'Espagne et de la Sicile. Ainsi, de façon presque fortuite, semblait-il, Charles entrait en possession d'un héritage qui, du centre de l'Europe s'étendait vers le Nord aux pays germaniques, d'une manière qui rappelle l'Empire carolingien; qui, grâce à ses possessions de Sicile, lui donnait dans l'Italie méridionale le point d'appui que Frédéric II avait déjà utilisé; et qui comprenait aussi la riche monarchie espagnole récemment unifiée, avec ses vastes sphères d'influence dans le continent nouvellement découvert au-delà de l'Atlantique. Lorsque, en 1519, à la mort de son grand-père Maximilien, les princes allemands élirent Charles empereur, on se rendit compte — certains avec crainte, d'autres avec espoir — que cet Empereur, héritant en Europe de territoires qui réunissaient (sans les recouvrir exactement) les possessions qui avaient été autrefois celles de l'Empire romain, et des territoires au-delà des mers dans des pays inconnus des Romains, était celui grâce auquel le Saint Empire Romain pouvait renaître avec ses prétentions à

l'universalité, celui qui pourrait, à la vérité, devenir le Maître du Monde en un sens plus large que ne l'avaient conçu les Romains eux-mêmes.

Des événements ultérieurs ne servirent qu'à accroître le nombre de bienfaits prodigués à ce monarque par la déesse Fortuna. Son grand rival était le roi de France, qui non seulement se trouvait à la tête de vastes ressources et d'importants territoires, mais qui prétendait être le véritable descendant du Franc qu'était Charlemagne, et avoir par conséquent le droit de diriger l'Europe — prétention reconnue en maints pays, outre la France, notamment en Italie, où la monarchie française, présentée comme sauveur possible, contrebalançait toujours l'influence impériale. Lorsqu'à la bataille de Pavie, en 1525, les forces impériales battirent les Français et capturèrent leur roi — de sorte que François Ier devint en fait le prisonnier de Charles — la destinée prodigieuse de l'Empereur sembla s'affirmer encore, car par cette victoire, ce n'était pas seulement la France qui était vaincue, mais toute l'Italie qui était à ses pieds.

Cependant, à Rome, le chef de la monarchie spirituelle accueillait ces événements avec crainte. La menace qu'avait fait à nouveau peser sur les territoires pontificaux l'alliance du Royaume de Sicile et des pays du Nord — comme au temps de Frédéric II — devenait imminente après la grande victoire impériale. Et lorsque, en ces jours terribles de 1527, les armées impériales s'emparèrent de Rome et la mirent à sac, et que le Pape Clément VII lui-même devint le prisonnier de l'Empereur, il sembla que l'Europe du XVIe siècle — en dépit des influences complexes de la Renaissance et de la Réforme, du nationalisme naissant, ou des nouvelles écoles de pensée interprétant l'histoire et la politique — s'était simplifiée par un retour au modèle médiéval de l'Empire et de la Papauté, et que dans cet équilibre précaire, l'Empire avait enfin fait pencher la balance. Le sac de Rome par les armées du nouveau Charlemagne était la réponse terrible de l'histoire aux rêves des humanistes italiens. Cet événement, qu'il fût considéré de manière réaliste comme la plus récente, et non la moins destructrice des invasions barbares, ou de manière apocalyptique, comme annonçant un ordre nouveau, ramena au premier plan l'idée de l'empire universel.

Ce n'était pas l'Empire redevenu romain et italien tant souhaité par les humanistes que la carrière de Charles semblait restaurer, mais l'idée médiévale d'empire, fondée sur le prince nordique détenteur du titre. Enfin, les armées du Saint Empereur Romain, dont l'avènement avait été si impatiemment attendu par Dante le rêveur gibelin, étaient descendues du Nord vers Rome et l'avaient mise à sac ! Dans l'entourage de Charles on entretenait consciemment des idées empruntées à Dante. Son premier précepteur, qui fut aussi son conseiller confidentiel durant toute sa vie, était l'Italien Mercurino Gattinara, fervent lecteur de la *Monarchia* du Dante, et qui attendait de Charles Quint qu'il réalisât l'espoir dantesque d'une monarchie universelle (50). L'évêque espagnol Antonio

(50) Des matériaux concernant les sources de Gattinara ont été publiés par Carlo Bornate dans *Miscellanea di storia italiana*, terza serie, XVII, Turin, 1915, pp. 233-568. Au sujet de Gattinara, voir plus bas, pp. 85-6.

Guevara, prédicateur de la cour et historiographe de l'Empereur, écrivit une œuvre sur la vertu impériale et royale, la *Relox de principes,* qui eut de nombreux lecteurs à travers l'Europe. Guevara répète les anciens arguments impérialistes tirés de l'analogie, et en faveur du règne d'un seul monarque :

> Dieu n'a ordonné sans grande occasion qu'il n'y ait en une famille qu'un père de famille, entre un peuple généreux qu'un seul citadin pour commander, en une province un seul seigneur, et un Roy pour gouverner un peuple superbe, mesme en une puissante armée un chef sur tous les autres; pareillement que la monarchie du monde soit en un Empereur seul (51).

Ce sont là les arguments du Dante et des Gibelins en faveur du gouvernement du monarque universel.

Pourtant, de multiples influences propres à la Renaissance façonnèrent aussi la nouvelle propagande impérialiste; on les trouve dans l'œuvre de Guevera. Il composa son traité dans une forme imitant les méditations de l'Empereur Marc-Aurèle, le grand Empereur stoïcien. Le stoïcisme, dont la tradition était puissante en Espagne, reprit partout un regain de vigueur à la Renaissance, où Sénèque et Plutarque comptaient au nombre des auteurs les plus admirés (52). La pensée stoïcienne favorise naturellement une vue universelle des choses, et Marc-Aurèle fut le grand modèle de l'idéalisme et de l'universalisme moraux du stoïcisme.

Le portrait fameux que fit le Titien de Charles Quint **(Pl. III, fig. 1),** qui rappelle l'antique statue de Marc-Aurèle **(Pl. III, fig. 2),** est l'une des représentations les plus frappantes de Charles dans ses fonctions impériales. Il est présenté sous un aspect romain en tant qu'Empereur stoïcien. Souverain mondial sur les domaines duquel le soleil ne se couchait jamais. Pourtant, il est aussi le Souverain du Nord, l'Empereur chrétien et chevaleresque, portant le collier de l'Ordre de la Toison d'Or.

Le culte ardent que Charles, à la manière de ses ancêtres bourguignons, manifestait pour l'Ordre de la Toison d'Or, tendait à rendre aux Ordres de Chevalerie un peu de leur caractère international, et à placer Charles lui-même sur le plan international en tant qu'Empereur de la Chrétienté, tenu de maintenir vivantes les vertus impériales chrétiennes, et de les répandre de par le monde.

Car la carrière du nouveau Charlemagne rappelait les souvenirs du premier type de *renovatio* impériale, le type féodal et chevaleresque. A la cour de Ferrare,

---

(51) Citation tirée d'une traduction française de l'œuvre de Guevara, *L'Horloge des Princes,* trad. N. de Herberay, éd. de Paris, 1566, f. 58 v.

Les nombreuses éditions et traductions de l'œuvre de Guevara attestent la très vaste diffusion dont elle jouit en Europe. La traduction anglaise de Thomas North, intitulée *The Diall of Princes,* fut l'un des livres le plus souvent réédités de l'Angleterre des Tudor. Le pouvoir d'attraction de ce livre était surtout dû au fait qu'il était écrit par un homme qui avait la confiance de l'extraordinaire Empereur contemporain.

(52) Selon L. K. Born, les principales sources d'Erasme pour *l'Education du Prince Chrétien* étaient Platon, Cicéron, Sénèque, Plutarque (voir la préface de sa traduction, p. 98).

toujours remarquable par son attachement aux traditions de la chevalerie, l'Arioste composa sa moderne épopée chevaleresque, l'*Orlando Furioso,* publié pour la première fois en 1516. Le sujet tout entier de ce poème, en redonnant vie aux romans du XII[e] siècle du cycle de Charlemagne, fait renaître l'idée médiévale du transfert de l'Empire au Nord en la personne de Charlemagne, que les tendances de l'humanisme italien dont nous avons parlé avaient plutôt méprisée en tant que forme barbare de l'Empire romain. Dans la toute première strophe de l'*Orlando furioso,* l'Arioste appelle Charlemagne « re Carlo imperator romano », confirmant ainsi le transfert de l'Empire. Cette réaction contre le scepticisme à l'égard de l'Empire médiéval, fondé sur la théorie du transfert, qu'avaient encouragé les études humanistes, va de pair avec la réaction qui a lieu dans l'histoire contemporaine, car le poème de l'Arioste comprend une glorification du nouveau Charlemagne, Charles Quint. Dans le XV[e] chant du poème, Astolfo écoute la prophétie du futur Empire de Charles Quint. La prophétesse prédit que le monde sera placé sous la loi d'une monarchie universelle par un homme qui héritera de la couronne d'Auguste, de Trajan, de Marc-Aurèle et de Sévère. Ce chef naîtra de l'union des maisons d'Autriche et d'Aragon; et grâce à lui, Astraea, ou la Justice, sera ramenée sur la terre, et avec elle, toutes les vertus qui en avaient été bannies :

Del sangue d'Austria e d'Aragon io veggio
Nascer sul Reno alla sinistra riva
Un principe, al valor del qual pareggio
Nessun valor, di cui si parli o scriva.
Astrea veggio per lui riposta in seggio,
Anzi di morta ritornata viva;
E le virtù che cacciò il mondo, quando
Lei cacciò ancora, uscir per lui di bando.

Per questi merti la Bontà suprema
Non solamente di quel grande imperio
Ha disegnato ch'abbia il diadema,
Ch'ebbe Augusto, Traian, Marco et Severo;
Ma d'ogni terra et quinci e quindi estrema,
Che mai nè al Sol nè all'anno apre il sentiero :
E vuol che sotto a questo Imperatore
Solo un ovile sia, solo un pastore (53).

Ainsi, en Italie même, l'esprit gibelin, et les paroles de l'Arioste peuvent se comparer à celles du Dante saluant l'Empereur Henri VII et le montrant destiné à ramener la loi d'Astraea, ou de la Justice, ainsi que l'Age d'Or. A l'objection que le choix fait par l'Arioste d'une épopée carolingienne pour exprimer sa pensée est une fiction poétique, qui ne saurait être prise au sérieux en tant qu'affirmation politique, on peut répondre que le retour à l'inspiration féodale

(53) *Orlando furioso,* XV, xxv, xxvi.

qui caractérise son poème est en elle-même symptomatique d'un nouvel état de choses, si on la compare aux efforts précédents qui avaient visé à faire reculer les âges des ténèbres en retrouvant les formes classiques (54).

L'Arioste parle aussi de ces nouveaux mondes, récemment découverts, et qui étaient inconnus des Romains, reprenant à son compte l'opinion largement répandue que ces découvertes présageaient elles-mêmes une nouvelle monarchie mondiale. Selon la prophétesse du poème, il a plû à Dieu de garder secrets les chemins de ces terres encore inconnues jusqu'au moment où il ferait surgir un nouvel empereur. Elle prévoit le temps où ces découvertes seront faites, et où le souverain du monde apparaîtra en la personne de Charles Quint :

> Ma, volgendosi gli anni, io veggio uscire
> Dall'estreme contrade di Ponente
> Nuovi Argonauti e nuovi Tifi, e aprire
> La strada ignota infin al di presente...
>
> Dio vuol ch'ascosa antiquamente questa
> Strada sia stata, e ancor gran tempo stia;
> Ne che prima si sappia, che la sesta
> E la settima eta passata sia :
> E serba farla al tempo manifesta,
> Che vorra porre il monde a monarchia
> Sotto il piu saggio Imperatore e giusto,
> Che sia stato e sera mai dopo Augusto (55).

Ces passages nous restituent le sens de l'emblème fameux de Charles, avec les deux colonnes et l'inscription *Plus Oultre* **(Pl. IV, fig. 1).** En dehors de sa signification évidente, à savoir que son Empire s'étendait plus loin que celui des Romains, dont les limites avaient été tracées par les colonnes d'Hercule, la devise contenait aussi la prophétie implicite que la découverte des nouveaux mondes avait été fixée par la Providence de manière à coïncider avec la venue de celui qui devait être le Dominus Mundi en un sens plus vaste que ne le soupçonnaient les Romains. Ruscelli fait allusion à ce sens-là dans le commentaire qu'il consacre à cet emblème (56). Ainsi l'ancien argument fondé sur la Providence fut, en quelque sorte, modernisé, afin de pouvoir s'appliquer à la nouvelle situation géographique.

---

(54) Naturellement, l'*Orlando furioso* avait été composé à la cour de Ferrare où les traditions de la chevalerie avaient toujours été profondément enracinées; pourtant, ceci ne suffit pas à expliquer pourquoi l'œuvre eut en Europe une vogue si grande qu'elle fit figure d'une réaction anti-classique. Pour autant que je sache, le phénomène que représente l'Arioste n'a jamais été rapproché de cet autre phénomène qu'était également le second Charlemagne (bien que, naturellement, on signale toujours les allusions à Charles Quint dans le poème). Personne ne semble s'être demandé *pourquoi* l'épopée de chevalerie connut soudain cet énorme succès.

(55) *Orlando furioso*, XV, xxi, xxiv.

(56) G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venise, 1572, p. 20.

Répandu avec une magnificence spectaculaire, l'emblème de Charles fut connu de toute l'Europe. Il fit ressurgir, mais sous une forme modernisée, le fantôme de l'Empire qui avait hanté le Moyen Age.

La personnalité même de Charles renforça quelque peu le rêve ou l'illusion que le Saint Empire Romain renaissait dans ce qu'il avait de sacré. Peut-être le second Charlemagne ressemblait-il un peu à son homonyme : c'était un homme plutôt lent et simple, mais auquel le respect sincère qu'il avait pour ses fonctions conférait une dignité certaine. Profondément marqué par le tempérament religieux des Habsbourg, il se comportait avec modestie dans sa haute situation, et avec un sens profond de sa responsabilité envers la puissance divine dont il croyait fermement la tenir. Le monde discerna en lui cette veine d'intégrité, et fut impressionné par la scène de l'abdication, au cours de laquelle il rejeta toute sa grandeur afin de passer le reste de ses jours dans un monastère. Ses faiblesses ne diminuent en rien la sincérité de ce geste, qui est en harmonie avec l'attitude qu'il eut toute sa vie envers son œuvre. Cette attitude envers ses fonctions fit renaître le respect pour le côté religieux de la dignité impériale.

Ce côté comportait par tradition le devoir de répandre l'Evangile chez les peuples païens, et de le défendre contre les attaques de ceux-ci. Dans le cas de Charles, cela signifiait la Croix apportée au Nouveau Monde avec la bannière impériale, et des victoires sur les Turcs. Dans les différends qui avaient, auparavant, opposé l'Empire à la Papauté, nous avons vu que la fonction impériale en était venue aussi à impliquer une mission réformatrice vis-à-vis de l'Eglise, — notion dont Dante était profondément imprégné (57), et que l'on trouve aussi chez Pétrarque où l'esprit gibelin s'allie à l'admiration pour la Rome antique. La mission réformatrice de l'Empire revient tout à fait au premier plan avec Charles Quint. Il y avait lieu de croire que l'Empereur, bien que raidissant son attitude contre la violente rebellion de Luther, n'était pas sans sympathiser avec quelques-unes des opinions d'Erasme, et les disciples espagnols de ce dernier virent un lien entre la réforme érasmienne et la mission dont la Providence avait chargé l'Empereur (58).

Antonio de Valdes fut le principal responsable des *apologiae* impérialistes après le sac de Rome; on y trouve trace des anciens arguments gibelins en faveur d'une réforme impériale maintenant avancés par un partisan érasmien de l'Empire. Dans son remarquable *Dialogue entre Lactance et un Archidiacre*, les deux interlocuteurs discutent du Sac de Rome (59). L'Archidiacre y avait

(57) Dans la lettre qu'il adresse aux cardinaux italiens pour les presser d'accomplir la réforme de l'Eglise, Dante se plaint de ce qu'ils n'ont épousé ni la charité, ni la justice ou « Astraea », mais seulement l'avarice (Dante, *Epistolae*, éd. Toynbee, pp. 134, 145).

(58) Voir le chapitre sur « L'Erasmisme au service de la politique espagnole » dans *Erasme et l'Espagne* de Marcel Bataillon, Paris, 1937, pp. 395 et suiv.

(59) Une traduction anglaise de cette œuvre, avec introduction, a été publiée; voir A. de Valdes, *Dialogue of Lactancio and an Archdeacon*, trad. J.E. Longhurst, University of New-Mexico Press, 1952.

assisté et s'en montre profondément choqué; Lactance (dont le nom — fait significatif — est celui d'un Père favorable à l'Empire du temps de Constantin) fait valoir que c'est le Pape qui provoqua la guerre, et suscita la discorde entre les princes chrétiens; il souligne la vie scandaleuse du clergé romain, et sa cupidité notoire. Dieu, dit-il, a envoyé l'excellent Erasme pour exposer le besoin de réforme; on ne l'écouta pas, aussi Dieu fit-il se lever le violent Luther. L'Eglise n'écouta ni l'un ni l'autre, aussi Dieu fut-il obligé de permettre le Sac de Rome, dernier avertissement de la Providence. Il insinue que maintenant que le Pape se trouve au pouvoir de l'Empereur, il sera empêché de faire le mal, et en définitive, l'Archidiacre (que ces arguments ont convaincu) presse l'Empereur de saisir l'occasion et de réformer l'Eglise. C'était là une position extrême que Charles lui-même (rendu soucieux par le Sac de Rome, qu'il déplorait) aurait pu ne point approuver, mais de telles paroles, se répandant avec rapidité à travers l'Europe, suscitèrent dans l'esprit des hommes la vision impressionnante d'un Empereur réformateur (60).

Charles ne franchit jamais le pas que souhaitaient quelques-uns de ses conseillers : convoquer un Concile de l'Eglise pour mettre fin au schisme en faisant aboutir un mouvement de réforme. Pourtant, on le savait intéressé par des projets tels que ceux de Melanchthon, tendant à rechercher les moyens de réconcilier Catholiques et Protestants. Le sérieux avec lequel il aborda ces problèmes et ses efforts pour les résoudre, associèrent sans nul doute au titre impérial de vagues espoirs d'une réunion générale de la Chrétienté, d'une restauration de l'*universitas christiana,* d'une *pax i*mpériale dans le domaine théologique. A propos des problèmes religieux discutés à la Diète d'Augsbourg en 1530, Charles parla de la « grâce particulière de l'Empereur, de sa douceur et de son désir de paix » (61).

Charles était le plus puissant et le plus important des Empereurs depuis Frédéric II, et sa position créa une situation, dans les rapports du Pape et de l'Empereur, analogue à celle du temps de Frédéric, bien que sous une forme différente et modernisée. Différente, parce que l'orthodoxie catholique de Charles ne fut jamais contestée, comme celle de Frédéric; modernisée, parce que la Renaissance et la Réforme protestante étaient intervenues pour changer la face de l'Europe. Pourtant cet Empereur moderne, qui obtenait des succès politiques contre la Papauté et, par ses pouvoirs spirituels, prenait la tête d'un mouvement de réforme là où avaient échoué ses prédecesseurs, commençait à apparaître comme l'incarnation de l'éternel rêve gibelin de l'Empereur Juste qui, sous son aspect temporel, restaurerait la règle impériale de justice et de paix

(60) Gattinara fut l'un de ceux qui nourrirent l'espoir de voir l'Empereur réformer l'Eglise (voir K. Brandi, *The Emperor Charles V,* trad. C. V. Wedgwood, Londres, 1939, p. 256), ce qui laisse entendre que son impérialisme inspiré de Dante, qui se combinait si naturellement avec la réforme érasmienne, devrait être interprété dans le sens religieux, et non comme une conquête temporelle.

(61) Cité par E. Armstrong, *The Emperor Charles V,* Londres, 1910, I, p. 252.

à travers le monde et qui, sous son aspect spirituel, corrigerait l'avarice (ces indulgences contre lesquelles s'était élevé Luther) et l'orgueil des Papes (à savoir, leur pouvoir temporel que les événements de 1527 avaient diminué). Un extraordinaire concours de circonstances semblait avoir désigné Charles pour ce rôle. Il détenait le titre consacré de Saint Empereur Romain. Il avait, par la volonté de la Providence, hérité des territoires d'Europe qui rappelaient ceux de l'Empire romain; il avait providentiellement fait son apparition en un temps où des mondes nouveaux étaient découverts; il avait même reçu de la Providence des vertus impériales; Aleander dit de lui qu'il avait « les meilleures dispositions pour gouverner que l'on ait vues depuis mille ans » (62). Devant un pareil phénomène, n'était-il pas permis aux hommes de s'attendre à quelque manifestation dernière de la monarchie universelle, qui réduirait à cette Unité idéale non seulement le monde temporel, mais les monarchies temporelles et spirituelles elles-mêmes, grâce à quelque nouvelle solution du problème des rapports du Pape et de l'Empereur, et qui aborderait la question du schisme religieux du point de vue impérial. Il est significatif que l'Arioste, dans le passage souvent cité se rapportant à Charles Quint, se serve des termes de l'Evangile selon saint Jean, habituellement appliqués au Christ, ou au Pape, Vicaire du Christ : « Et il n'y aura qu'une seul troupeau et un seul berger »

> E vuol che sotto a questo imperatore
> Solo un ovile sia, solo un pastore.

L'« imperatore », dont le rôle est semblable à celui du Christ, semble ici dominer le « pastore », et les paroles du poète peuvent se comparer à celles que le chancelier Gattinara, adressa à Charles après qu'il eut été élu Empereur :

> Sire, Dieu s'est montré plein de bonté à votre égard : il vous a élevé au-dessus de tous les rois et princes de la Chrétienté, et vous a conféré un pouvoir qu'aucun souverain n'a connu depuis votre ancêtre Charles le Grand. Il vous a placé sur le chemin de la monarchie mondiale, et de l'unité de toute la Chrétienté sous la loi d'un seul berger (63).

On a justement fait remarquer que Charles Quint ne nourrissait pas l'ambition de réaliser un empire mondial par la conquête d'autres états; et l'on a, en conséquence, fait valoir que les idées monarchiques de Gattinara, qui laissaient voir l'influence de Dante, ne s'harmonisaient pas véritablement avec l'esprit de Charles (63*a*). Il nous faut, cependant, étudier plus à fond la véri-

(62) Cité *ibid.*, I, p. 79.

(63) Cité dans K. Brandi, *Charles V, op. cit.*, p. 112. Brandi souligne (*ibid.*, p. 269) que les idées de Gattinara avaient leur origine chez Dante.

(63*a*) C'est le point de vue de Menendez Pidal dans son *Idea imperial de Carlos V*, Madrid, 1940. P. Rassow *(Die Kaiser - Idee Karls V dargestellt an der Politik der Jahre 1528-40*, Berlin, 1932) s'accorde avec Brandi pour considérer Gattinara comme ayant principalement contribué à la formation de « l'idée impériale » de Charles Quint.

table intention des érasmiens espagnols dans l'emploi qu'ils font de l'universalisme de Dante en ce qui concerne Charles. Il est curieux de rappeler, à ce propos, qu'en 1527, Gattinara demanda à Erasme de préparer une édition de la *Monarchia* de Dante pour servir la cause impériale (63*b*). Erasme ne paraît pas s'y être prêté, mais Gattinara aurait-il adressé cette demande au savant dont l'horreur de la guerre était si connue, s'il avait pensé que l'impérialisme de Dante impliquait des conquêtes ? C'était plus probablement à l'aspect religieux de la notion d'empire qu'il pensait, et surtout à son aspect réformateur qui, sous une forme ou une autre, n'était peut-être pas, en définitive, incompatible avec l'idée de la *pax christiana,* qui devait être maintenue par les princes chrétiens réunis, mais avec l'Empereur à leur tête.

La curieuse série de circonstances « providentielles » qui avaient paru élever le Saint Empire Romain au-dessus des contre-courants du nationalisme allemand avec lequel il avait fini par s'identifier, fut bientôt terminée, et le mirage s'évanouit. La désagrégation politique de l'Europe était trop avancée pour que fut possible une renaissance réelle de l'Empire médiéval. Et l'idéal du Souverain unique ne pouvait plus servir à construire un édifice moral, philosophique et théologique universellement accepté, comme au Moyen Age, car cet édifice était exposé à s'effondrer, miné par de nouvelles découvertes géographiques et astronomiques, par des tendances séculières et critiques dans l'humanisme, par les influences paganisantes qui se faisaient jour dans la morale, et par les protestations véhémentes des partisans de la Réforme.

Le point sur lequel nous insistons est que dans la personne de Charles Quint et dans le symbolisme de sa propagande, le *fantôme* de l'Empire reprit *effectivement* vie, et que c'est là, en soi, un fait historique qui mérite une étude attentive. Il est remarquable pour diverses raisons. Tout d'abord, le fantôme de l'Empire avait perdu toute vigueur sous l'examen critique des nouveaux types de pensée politique et historique. Il se peut que ces intelligents patriotes florentins qu'étaient Machiavel et Guichardin, aient considéré, dans leurs conversations après la victoire de Pavie, le regain inattendu de vigueur du Saint Empire Romain comme une réaction catastrophique, présageant la fin de l'indépendance italienne et opposant un obstacle infranchissable à tous les mouvements novateurs et libéraux de l'esprit humain. Bien entendu, elle marqua le commencement de la domination Austro-Espagnole sur la péninsule. En second lieu, le fantôme impérial qui revit en Charles Quint n'est pas le fantôme romanisé qui avait hanté les premiers humanistes. C'est le fantôme nordique qui réapparaît avec le second Charlemagne, et qui trouve une expression adéquate dans la renaissance de l'épopée de chevalerie, telle que celle de l'Arioste, bien que, naturellement, elle se pare également des formules classiques enrichies par les études humanistes.

(63*b*) Voir la lettre à Erasme, que l'on attribue à Gattinara, dans l'*Opus epistolarum,* éd. cit., VI, 1790*a*; et cf. Bataillon, *Erasme et l'Espagne,* p. 249.

De plus, il importe de se demander pourquoi ce fantôme renaissant s'empara de l'imagination de tant d'hommes. Ceci peut être le symptôme d'un besoin psychologique du temps, le besoin d'ordre. Car toutes les fissures qui apparaissaient dans l'ancien ordre des choses faisaient naître une crainte en même temps qu'un espoir, la crainte d'un effondrement général entraînant le chaos. Cette crainte poussait les hommes à se tourner à nouveau — ne fût-ce qu'en pensée, dans leurs images mentales — vers le soutien auquel leurs ancêtres s'étaient accrochés : l'idée de l'immortalité de l'Empire romain dont l'existence continue, rénovée en Charlemagne et ses successeurs, donnait au monde son unité. Le symbolisme de l'Empire de Charles Quint, qui semblait capable d'inclure le monde entier tel qu'on le connaissait alors, et de tenir la promesse d'un retour à l'unité spirituelle grâce à un renouveau du pouvoir unificateur des vertus impériales chrétiennes, était une illusion réconfortante dans le monde chaotique du XVI^e^ siècle.

Après le règne de Charles, le titre impérial ne passa point à son fils Philippe; son importance redevint purement locale, et l'Europe se retrouva avec le seul souvenir du réconfort psychologique qu'avait constitué la notion d'universalité et de continuité impériales que Charles avait paru représenter en tant que nouveau Charlemagne. Pourtant, le besoin d'un refuge dans l'ordre était encore plus grand qu'auparavant, car la seconde moitié du XVI^e^ siècle fut une époque d'instabilité politique dont l'anxiété était considérablement accrue du fait qu'elle se voyait interprétée comme résultant d'une menace d'ordre théologique. Les attaques des partisans de la Réforme contre la corruption de la Papauté, qui avaient recours au langage terrifiant de l'Apocalypse, semblaient avoir affaibli de manière presque définitive la souveraineté spirituelle, car, bien que la Contre-Réforme eût déjà commencée, ses effets ne se faisaient pas encore pleinement sentir. Ainsi la souveraineté spirituelle fut-elle amoindrie par la Réforme, qui retira à son contrôle spirituel de vastes portions d'Europe, tout comme fut amoindrie la souveraineté temporelle qui, dans son domaine, n'avait plus guère de pouvoir. Sans les soutiens jumeaux du Pape et de l'Empereur, comment le monde pouvait-il éviter de se disloquer dans la confusion croissante, à moins que les monarques nationaux — représentant l'ordre maintenu par un souverain unique au sein de leur propre royaume — ne reprissent une partie du rôle impérial, sous son aspect universel et religieux ?

C'est ici, suggérons-nous, que l'importance de la renaissance de l'idée d'empire chez Charles Quint a été sous-estimée. Son influence sur l'éthique et le symbolisme des monarchies nationales naissantes d'Espagne, de France et d'Angleterre, n'a jamais été étudiée de façon systématique. Nous savons tous que la théorie de l'absolutisme sortit de la théorie impérialiste (64). Les monarchies nationales d'Europe dont l'organisation était la plus évoluée, devaient en fait réa-

(64) J. N. Figgis, *The Divine Right of Kings* (2^e^ éd., Cambridge, 1934) sert encore de modèle sur le sujet.

liser au sein de leur propre royaume cette forme centralisée de gouvernement qui, telle que nous la voyons esquissée dans l'expérience sicilienne de Frédéric II, semblait appartenir à la conception juridique de *renovatio* impériale (65). Cependant, — et bien que ce soit une question à poser — nous ne tenterons pas de rechercher ici dans quelle mesure l'évocation du fantôme de l'ordre impérial maintenu par un Souverain unique, au temps de Charles Quint prépara la voie au développement de la théorie absolutiste de la monarchie, en suscitant un renouveau d'intérêt pour la théorie impérialiste. Nous nous contenterons de faire quelques suggestions d'un caractère plus général quittant la notion de Monarchie universelle pour jeter un regard sur les monarchies nationales et voir dans quelle mesure elles étaient susceptibles de remplacer l'Empire.

IV

Cette étude doit commencer par la monarchie espagnole, qui offre le spectacle d'une monarchie nationale dont les ambitions impérialistes sont entièrement orientées vers le soutien temporel de la monarchie spirituelle, la Papauté. Ce rôle était, naturellement, une tradition pour le *Rex Catholicus*, pourtant il serait intéressant de savoir dans quelle mesure la tentative fanatique de Philippe II pour imposer à nouveau au monde entier un ordre exclusivement catholique par l'usage de l'épée temporelle dont il disposait, — à savoir, la force armée de l'Espagne — était la conséquence de l'impérialisme religieux qu'il avait hérité de son père. Nous ne pouvons que poser la question ici, sans essayer d'y répondre. Si cette influence exista, Philippe l'interpréta à coup sûr dans un sens très différent de son père. Dans l'esprit de Philippe, on ne trouve pas trace de notions de réforme impériale, ou de solutions dans l'esprit d'un libéralisme impérial des problèmes religieux; son unique but était de rendre à la Souveraineté spirituelle unique la totalité du pouvoir en supprimant totalement tous les hérétiques et tous les dissidents. S'il avait réussi, cela aurait abouti en fait à une situation mondiale dans laquelle la Papauté et la monarchie espagnole auraient été les seuls pouvoirs, bref, à une solution hispanique du problème des relations entre le Pape et l'Empereur.

C'est en Angleterre, dans la monarchie des Tudor — la monarchie nationale qui se dressa contre la monarchie espagnole dans la seconde moitié du XVI[e] siècle — que l'on trouve quelques-unes des traces les plus nettes de l'influence d'une renaissance de l'idée d'empire en la personne de Charles Quint. Car cette monarchie protestante s'appuyait sur les traditions de réforme impériale pour justifier sa rupture avec la Papauté et, en conséquence, accueillait favorablement, dans sa propagande, tous les thèmes principaux de la politique

(65) KANTORWICZ souligne (*Frederic II*, trad. cit., p. 271) que la technique de centralisation du gouvernement de Frédéric fut plus tard adoptée par les états européens.

impériale sur le plan religieux, y compris quelques-uns de ceux qu'avait déjà utilisés Charles Quint (66).

Le droit pour un monarque national de convoquer un concile afin d'établir une église nationale réformée se fonde, d'après les théologiens des Tudor, sur les droits des premiers empereurs dans les conciles de l'Eglise. Appliquée à la monarchie des Tudor, la situation se présente à peu près comme suit. C'est au monarque anglais, chef unique et souverain en son royaume, et le représentant de la *pax* et de la *justitia* impériales au sein de ce qui était autrefois une province de l'Empire romain, qu'a échu la responsabilité impériale de défendre l'ordre contre les éléments perturbateurs. Dans sa province ou dans son royaume, il institue une réforme impériale de l'Eglise — se prévalant des droits religieux des empereurs — et pour cette raison ils représentent, lui et son église, la *pax* et la *justitia* éternelles à la fois dans le domaine spirituel et dans le domaine temporel, contre le désordre chaotique régnant dans ces deux sphères, et dont la responsabilité incombe à la Papauté. Car la Papauté s'est révélée comme la force du désordre, celle de l'Antéchrist. En faisant la guerre aux Empereurs, les Papes ont introduit le désordre dans le domaine temporel, et par leur méchanceté et leur corruption, ils ont renversé l'ordre dans le domaine spirituel. Ce sont là — bien que sous une forme outrée — les anciens arguments des Gibelins pour presser les Empereurs de rétablir paix et justice par une réforme impériale, ce qui fait pénétrer pour ainsi dire un élément gibelin dans l'atmosphère tendue de l'Angleterre au temps de la monarchie des Tudor et de la réforme religieuse dont elle prit l'initiative.

Les liens qui existent entre ce type de théologie des Tudor et la tradition impérialiste sont clairement exposés dans la partie historique des *Acts and Monuments* de John Foxe. On peut suivre la ligne générale de l'argument dans les illustrations, qui devaient être très familières au public élizabethain puisque le livre de Foxe, exprimant un jugement officiel sur ces questions, se trouvait dans de nombreuses églises. Ces illustrations montrent une série d'Empereurs attaqués ou insultés par des Papes, et elles nous conduisent jusqu'à l'image principale, qui représente Henri VIII siégeant majestueusement sur son trône, portant dans sa main droite l'épée de la justice royale ou impériale, et dans sa gauche, la Bible, et le pied posé sur le corps du Pape (67). Rien ne saurait montrer plus clairement le lien qui unit la théorie des Tudor sur la suprématie royale dans l'église et dans l'état, à la controverse entre le Pape et l'Empereur. La suprématie royale résolvait le problème des rapports entre la monarchie spirituelle et la monarchie temporelle, en les réunissant en une

(66) On trouvera un examen plus complet de la « réforme impériale » de la monarchie des Tudor et l'emploi par celui-ci du symbolisme impérial de Charles Quint dans mon article « Queen Elizabeth as Astraea », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, X (1947), pp. 27-82.

(67) Plusieurs de ces illustrations sont reproduites dans l'article ci-dessus mentionné.

seule personne, celle du monarque anglais, et en rejetant le Pape comme Antéchrist.

Le livre de Foxe fut publié par John Daye. On a dit de celui-ci que le triomphe final de la Réforme en Angleterre était dû en grande partie à son association avec Foxe dans la diffusion de la propagande. L'emblème ou insigne de Daye **(Pl. IV, fig. 2)** apparaît sur la page de titre des *Acts and Monuments;* c'est la réplique à peu près exacte de la devise de Charles Quint, avec cependant, les modifications nécessaires; la couronne royale d'Angleterre remplace la couronne impériale, les armes royales remplacent les armes impériales et l'Ordre de la Jarretière celui de la Toison d'Or. Le fait que cette adaptation de la devise de Charles Quint apparaît sur la page de titre du livre qui propagea avec tant de force et de succès la notion du monarque Tudor comme réformateur impérial, témoigne de l'influence puissante de la renaissance de l'idée d'empire sous Charles Quint. Bien entendu, les théologiens des Tudor déforment le concept de réforme impériale pour lui donner une tendance protestante agressive qui n'eût pas convenu à Charles, ni à Dante dont ils connaissaient bien les œuvres.

En Angleterre, tous les pratiquants qui savaient lire, pouvaient voir le nom de Charles Quint dans leurs églises. Des Injonctions promulguées sous le règne d'Edouard VI, et confirmées sous celui d'Elizabeth, prescrivaient que deux livres devaient être placés dans chaque église d'Angleterre. L'un était la Bible en anglais, l'autre, les Paraphrases du Nouveau Testament d'Erasme, également traduites en anglais. Erasme avait dédié ses paraphrases des quatre Evangiles à quatre monarques : l'Empereur Charles Quint, l'archiduc Ferdinand d'Autriche, François I^er^ de France, et Henri VIII d'Angleterre. Erasme rappelle à Charles que « les Empereurs sont oints et sacrés dans le but de préserver, de restaurer et de répandre la religion de l'Evangile » (68). Le fait de trouver ceci dans une préface de l'Evangile en anglais doit avoir renforcé l'association établie entre l'Empereur et la version des Tudor de la réforme érasmienne.

En raison des origines impériales mythiques des Tudor, leur monarchie fut glorifiée comme une *renovatio* impériale, avec l'accompagnement habituel des images propres à la rhétorique impériale, comme le retour de l'Age d'Or. Un des noms symboliques favoris choisis pour la reine Elizabeth était celui d'Astraea, la Vierge Juste de l'Age d'Or. Vierge impériale, Elizabeth représentait le retour de l'Age d'Or à la fois au sens temporel et au sens spirituel; la monarchie des Tudor renouvelée avait purifié et rénové la religion. Elle avait aussi fait naître l'union, en fondant par un mariage les Maisons d'York et de Lancastre. C'est un lieu commun du symbolisme qui s'attache à Elizabeth que

(68) *The first tome or volume of the Paraphrases of Erasmus upon the newe testamente,* Londres, 1548; préface de la paraphrase de l'évangile de saint Matthieu. Cf. « Queen Elizabeth as Astraea », pp. 53-54.

Le fait que ces quatre préfaces aient été exposées dans les églises à dû imprégner l'esprit du public de l'idée érasmienne d'un rassemblement des Princes chrétiens.

de dire qu'elle est la Rose des Tudor en laquelle s'unissent la rose rouge de la maison d'York et la rose blanche de la maison de Lancastre. Cette union était en elle-même un thème impérial parce qu'elle établissait la *Pax* sous un Monarque Unique, à la place de la division et de la guerre entre deux maisons rivales.

On se souviendra que dans la prophétie de l'avènement de Charles Quint, dans l'*Orlando furioso,* il est dit que cet empereur réunira les maisons d'Autriche et d'Aragon. Dans *The Fairy, Queene,* épopée chevaleresque en l'honneur d'Elizabeth I^re^, saluée comme la Vierge Impériale suivie de ses chevaliers, Spenser paraphrase, pour l'appliquer à Elizabeth, un passage de l'Arioste se rapportant à Charles Quint. Merlin prédit le retour au pouvoir de la race britannique descendante de Troie; l'union des maisons d'York et Lancastre dans la monarchie des Tudor; et l'avènement d'une vierge royale, Elizabeth, qui fera régner la paix éternelle :

> Thenceforth, eternal union shall be made
> Between the nations different afore,
> And sacred Peace shall lovingly perswade
> The warlike minds, to learne her goodly lore,
> And ciuile armes to exercise no more;
> Then shall a royal virgin reign... (69).

Le monde où règnent l'union et la *pax* des Tudor emprunte ici sa terminologie à la version que donne l'Arioste de la destinée impériale de Charles Quint.

De telles adaptations sont également visibles dans la traduction anglaise de l'*Orlando furioso* par Harington. Les strophes dans lesquelles l'Arioste expose l'idée que la découverte de mondes nouveaux coïncide providentiellement avec la venue d'un nouveau chef mondial s'accompagnent d'une note marginale se rapportant au voyage de Sir Francis Drake autour du globe (70). Ceci fait d'un sujet de la reine Elizabeth le héros de ces aventures maritimes que la prophétesse de l'Arioste considère comme un présage de l'Empire universel, et mêle au thème élizabéthain de l'expansion par-delà les océans l'écho d'un impérialisme religieux — étendu à un monde plus vaste que celui que connaissaient les Romains — implicitement contenu dans la devise de Charles Quint.

Ainsi, la renaissance de la notion de monarchie universelle sous Charles-Quin, avec ses associations religieuses, exerce une influence profonde sur la monarchie protestante anglaise. Le poème de Spenser, avec son impérialisme chevaleresque imité de la glorification faite par l'Arioste de la résurrection de l'idéal impérial personnifié par Charles, et adapté à l'impérialisme protestant d'Elizabeth, est un signe des temps.

Comme on pouvait s'y attendre, c'est vers l'époque de l'Invincible Armada

(69) SPENSER, *Faerie Queene,* III, 3, xlix: cf. art. cit., p. 51-2.
(70) *Orlando furioso,* trad. Sir John Harington, Londres, éd. de 1634, p. 114; cf. art. cit., pp. 52-53.

que l'aspect impérial du symbolisme des Tudor se trouve le plus développé. La victoire remportée sur l'Armada espagnole fut plus qu'une bataille navale gagnée sur une nation ennemie. Elle impliquait un défi lancé à la monarchie spirituelle assimilée à l'Antéchrist — une lutte apocalyptique de proportions terrifiantes. On avait besoin non seulement d'une forte marine, mais d'un symbolisme puissant pour donner à l'esprit l'énergie nécessaire pour faire face à une pareille épreuve. Le monarque national devait être entouré d'une auréole d'impérialisme sacré, comme dans la *Sphaera civitatis* de John Case, où Elisabeth apparaît comme le Monarque Unique, reflétant sur la terre l'ordre des cieux, et faisant régner justice pleine et entière (71). Il se peut très bien que cet élément impérial et sacré de la propagande élizabéthaine de l'époque ait eu plus d'importance psychologique que l'élément purement national. Dans un monde effrayant, où les hommes devraient-ils chercher la sécurité de l'âme, et trouver abri contre les dangers qui menaçaient la nation aussi bien que la vie spirituelle? On présente le monarque national comme un refuge psychologique, en tant que représentant de la *pax* et de la *justitia* éternelles de l'Empire immortel, lui redonnant vie dans un nouvel Age d'Or, et maintenant l'unité du monde afin d'empêcher l'effondrement de la société dans le chaos.

Une gravure bien connue de la Reine Elizabeth **(Pl. IV, fig. 3)** la montre debout entre deux colonnes, avec, derrière elle, la mer et des bateaux. Ce motif rappelle la devise impériale de Charles Quint, ici adapté à Elizabeth, avec une allusion à la défaite de l'Armada, à l'horizon, par-delà les colonnes. Un début « d'impérialisme britannique » se voit ici associé à l'Empire, dans son ancien sens, son sens religieux et non national.

La monarchie française occupa toujours, au Moyen Age et plus tard, une position particulière et privilégiée parmi les monarchies européennes. Le roi de France n'avait pas le titre d'Empereur, mais il avait pourtant un titre très significatif, celui de *Rex Christianissimus,* le Roi très Chrétien (72). Ceci avait trait au caractère particulièrement sacré des rois de France du fait qu'ils étaient oints avec de l'huile sainte pour leur couronnement. Les rois d'Angleterre étaient également oints; cette tradition anglaise de l'onction avait peut-être son origine dans la tradition française.

Mais le fait qui concerne le plus directement notre thème, est que les monarques français prétendaient descendre directement de Charlemagne. Pour cette raison ils pouvaient être représentés non seulement comme les égaux de l'Empereur, mais comme ayant de meilleurs droits à l'Empire romain universel qui avait été transféré à Charlemagne. Les pouvoirs virtuels des monarques français furent théoriquement établis par le juriste français Pierre Dubois (73), à

(71) Cf. art. cit., p. 61.

(72) Une énorme littérature a été naturellement consacrée à la Monarchie française. Le livre de M. Bloch. *Les Rois Thaumaturges,* Strasbourg, 1924, est tout à fait remarquable.

(73) Voir C.-V. Langlois : introduction à son édition de Pierre Dubois, *De recuperatione*

peu près à l'époque où Dante établissait théoriquement ceux du Saint Empire Romain. Le nom de Dubois était associé au renouveau que connaissait en France le droit romain sous le règne de Philippe IV, et sa théorie faisant du monarque français le *Dominus Mundi*, s'inspire du droit romain remis en honneur, de même que la théorie contemporaine en faveur de l'Empereur. Dubois était passionnément convaincu que le monde devait être sous la loi d'un Souverain Unique lui assurant paix et justice, mais pour lui, le titulaire, le représentant de l'universalité romaine n'est pas l'Empereur, mais le Roi Très Chrétien, le roi de France, véritable descendant de Charlemagne et que sa sainteté particulière désignait pour une pareille mission. L'Empire devrait donc être « transféré » à nouveau à la Monarchie française qui en était l'héritière légitime.

Dubois était un rêveur, comme Dante, et sa théorie du gouvernement mondial resta, comme celle de ce poète, une abstraction pure. Cependant, l'ombre de l'empire se projetait sur la Monarchie française, et l'idée que le roi de France, sauveur impérial, pouvait remplacer l'Empereur, se fit sentir en Italie. Les Italiens, toujours enclins à chercher au Nord le héros impérial qui restaurerait la justice et la paix, avaient le choix entre l'Empereur ou le *Rex Christianissimus*. En pratique, ce choix suivait très souvent la ligne de partage qui séparait les Guelfes, ou papistes, et les Gibelins, ou impérialistes, ceux-ci croyant, comme Dante, en l'Empereur, et ceux-là, dans le Roi Très Chrétien. Cependant, lorsque les Rois Très Chrétiens descendirent en Italie, l'ordre romain n'en fut pas mieux restauré que par l'intervention des Empereurs.

A la lumière des traditions qui entouraient ainsi la Monarchie française, les résultats atteints par Charles Quint n'en apparaissent que plus extraordinaires. Non seulement cet Empereur fit du Pape, c'est-à-dire de la monarchie spirituelle, son prisonnier, mais il battit et captura François Ier, le *Rex Christianissimus*, celui qui, en Europe, pouvait rivaliser avec l'Empereur en tant que descendant de Charlemagne et représentant de l'idée impériale.

Deux grands monarques nationaux contemporains de Charles Quint partagèrent avec lui les feux de la gloire, car tous deux avaient été candidats au titre impérial : l'un était Henri VIII, Henry Tudor; l'autre, François Ier. Nous avons vu que la réapparition du fantôme impérial avec Charles Quint eut une influence sur la monarchie Tudor, et favorisa, dans son entourage, le développement d'un symbolisme impérialiste protestant. Nous devons maintenant nous demander si la monarchie française en fut également affectée. C'est une question qui n'a jamais été posée, et nous nous bornerons ici à quelques remarques détachées.

---

terre sancte, Paris, 1891; et C.L. Lange, *Histoire de l'Internationalisme*, Kristiania, 1909, p. 100.

J'ai discuté très brièvement les liens qui existent entre l'impérialisme français de Dubois, Postel, Bruno et Campanella dans un article, « Considérations de Bruno et de Campanella sur la monarchie française », du volume *L'Art et la pensée de Léonard de Vinci*, Actes du Ier Congrès International des Historiens de l'Humanisme, Paris-Alger, 1953-1954, pp. 411-422.

Comme nous venons de le dire, les Italiens du Moyen Age avaient la faculté de choisir leur héros libérateur entre l'Empereur et le Roi de France. Et pourtant, au XVI^e siècle, les Italiens choisissaient entre deux impérialismes. L'Arioste, nous le savons, prit le parti de Charles Quint, et écrivit en son honneur son épopée de chevalerie. Giangiorgio Trissino fit de même, et écrivit *L'Italia liberata dai Goti* pour glorifier l'Empire éternel qui revivait alors en Maximilien et Charles Quint. Luigi Alamanni, d'autre part, opta pour le *Rex Christianissimus*, François I^er, et alla vivre en France où il écrivit une longue épopée de chevalerie, *Girone il Cortese*, imitée de l'Arioste, mais en l'honneur du Roi de France. Comme le fait remarquer Toffanin, la seule différence qui existe entre l'impérialisme de Trissino et celui d'Alamanni est que le premier choisit Charles Quint comme représentant de l'idée d'empire, et le second, François I^er (74). Après la mort de François, Alamanni dédia *Girone il Cortese* à Henri II. Ceci indique, d'une manière indirecte, qu'Henri II accepta le rôle impérial qu'Alamanni assignait à la Monarchie française. *Girone il Cortese* exprime ce que la *Fairy Queen* de Spenser devait exprimer plus tard : le transfert, sur un autre monarque, d'une œuvre d'imagination animée d'un nouvel esprit féodal et chevaleresque, et inspirée par Charles Quint.

Le thème de la mission impériale de la Monarchie française fut longuement exposé au XVI^e siècle par Guillaume Postel (75), qui avança dans plusieurs livres, et notamment dans *Les Raisons de la Monarchie*, publié en 1551, des théories en faveur d'une unité mondiale sous l'égide de la Monarchie française qui rappellent celles de Dubois. Certaines des idées de Postel sont tout à fait extravagantes et, à la vérité, on le crut fou, même à son époque. La plus grande partie de son programme s'intègre cependant dans la tradition de l'unité mondiale assurée par les monarchies spirituelles et temporelles. Il croyait qu'il serait possible de trouver, au moyen d'arguments mystiques obscurs, la formule d'une religion mondiale qui conviendrait à la fois aux Chrétiens, aux Turcs et aux Juifs. Aux côtés du Pape, chef de cette religion mondiale, il voulait placer le Roi de France comme chef temporel.

Dans quelle mesure la résurrection et le développement de ces vastes conceptions mystiques en rapport avec un monarque national (celles de Postel sont, à certains égards, comparables aux fantaisies les plus extravagantes du symbolisme élizabethain faisant de la Reine la Vierge Juste de la Réforme impériale) furent-ils suscités par cette règle de l'Unité dont la carrière de Charles-Quint avait renouvelé l'illusion :

E vuol che sotto a questo imperatore
Solo un ovile sia, solo un pastore.

L'entrée de Charles IX à Paris en 1571, fut l'occasion d'un véritable foison-

(74) G. Toffanin, *Il Cinquecento*, 1929, pp. 457-458.
(75) Sur Postel, voir L. Blanchet, *Campanella*, Paris, 1920, pp. 428-441.

nement de symboles impérialistes (76). *La Franciade*, ce poème épique où Ronsard glorifie Charles IX et le présente comme un nouvel Auguste, n'est pas sans rapports avec cet événement. Bien entendu, la renaissance du classicisme explique en partie l'emploi sans cesse grandissant de la rhétorique impérialiste à propos du monarque, néanmoins, on discerne dans les symboles de cette entrée des échos d'un impérialisme sacré vouant la France à une destinée universelle, d'un mysticisme à la Postel. La devise de Charles IX **(Pl. IV, fig. 4)** y occupe la place d'honneur. C'est, appliquée au Roi de France, une adaptation des deux colonnes impériales de Charles Quint. Le don **(Pl. IV, fig. 5)** fait par la ville de Paris à Charles IX après son entrée met l'accent de frappante manière sur l'impérialisme inhérent à sa devise. A côté du char où sont assis sa mère et les membres de sa famille, dans des rôles mythologiques, marchent les précédents rois de France ayant porté le nom de Charles, y compris Charlemagne. Le Roi est monté, comme un empereur, sur un cheval que portent les colonnes de son emblème, et un grand aigle soutient la couronne au-dessus de sa tête.

Le renouveau dans l'entourage du Roi Très Chrétien d'un mysticisme impérialiste — qui s'associe ici à une adaptation du symbole impérialiste de Charles Quint — se fait sentir durant les règnes suivants. Giordano Bruno voit une forme d'impérialisme religieux pacifique, s'opposant aux ambitions agressives de la monarchie espagnole, dans la devise des Trois Couronnes d'Henri III (77). La conversion d'Henri IV fit naître l'espoir de trouver, grâce au monarque, une solution universelle aux problèmes politiques et religieux. Selon d'Aubigné, on disait en Italie « que ce prince doit convertir les hiérarchies d'Empire » (78). Bref, bien que nous puissions seulement faire allusion à ceci, sans tenter une démonstration, il y a dans l'entourage de la monarchie française, durant la seconde moitié du XVI^e^ siècle, un développement de « l'impérialisme religieux » qui, bien qu'issu des notions depuis longtemps inhérentes à l'idée du *Rex Christianissimus*, reçut probablement un élan nouveau de la vision renaissante du Saint Empereur Romain qui avait tant ébranlé et surpris le monde dans la première partie du siècle. Ce n'est point tant sur l'aspect réformateur de la mission impériale attribuée au monarque national que l'on insiste, comme c'est le cas pour la monarchie protestante des Tudor; pourtant, on suggère à maintes reprises que le monarque français a un certain rôle impérial religieux à jouer. Et comme dans le cas de l'idéologie impérialiste de la monarchie des Tudor, on vise

(76) Voir mon article « Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1956, pp. 61-82.

(77) G. Bruno, *Lo Spaccio della bestia trionfante* dans *Opere italiane*, éd. G. Gentile, 1925-1927, II, pp. 225-228. Bruno attribue aussi un rôle impérial mystique à Elizabeth d'Angleterre; cf. « Queen Elizabeth as Astraea », pp. 80-81.

(78) Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes*, éd. E. Reaume et F. de Caussade, Paris, 1873-1892, II, p. 326. Voir mon ouvrage, *French Academies of the Sixteenth Century*, Warburg Institute, Londres, 1947, p. 224.

également à édifier, pour la monarchie française, une solide position spirituelle contre l'Espagne soutenue par la Papauté.

Cependant, ce n'est qu'au début du XVII[e] siècle, lorsque Tommaso Campanella fit revivre pleinement, réaffirma, et appliqua aux monarques modernes l'ancien type d'impérialisme universel et sacré prôné par Dante, que nous comprenons clairement comment ce rêve médiéval est passé, dans l'Europe moderne, du détenteur du titre impérial aux monarques nationaux. Les idées de Campanella sur l'ordre mondial peuvent s'étudier dans son livre *La città del sole*, qui décrit une cité idéale dont le chef s'appelle le Soleil. Il est à la fois Prince et Prêtre, chef temporel et spirituel. L'ordonnance de la cité imite l'ordre de l'univers tel que le conçoit le système de Copernic, avec un soleil central, image d'un Souverain Unique. La religion de la cité est un syncrétisme de toutes les fois religieuses; sa morale se fonde sur les vertus romaines. La Cité du Soleil est le Paradis Terrestre modernisé, un projet nouveau pour la glorieuse *civitas terrena* dans un nouvel Age d'Or.

Le but de la révolte de Campanella, en 1599, a pu être de rejeter les Espagnols hors de Naples et d'y installer la cité modèle, d'où elle devait se répandre sur tout le reste du monde — ce qui rappelle de façon plutôt curieuse l'état modèle de Frédéric II dans cette même partie de l'Italie. La révolte échoua, et Campanella fut emprisonné pendant de nombreuses années. Il passa sa vie à rechercher le monarque contemporain qui voudrait établir sa Cité du Soleil. Il essaya tout d'abord du côté de la monarchie espagnole. Sa *Monarchia di Spagna*, publiée en 1620, presse la monarchie espagnole de devenir la monarchie mondiale universelle et s'accompagne d'arguments (y compris le thème familier « Un seul doit gouverner ») expliquant pourquoi cela est nécessaire. Elle doit être une monarchie Catholique universelle avec le Pape à sa tête comme chef spirituel (79). Dans une autre œuvre, il fait du Pape lui-même l'unique Souverain du monde, à la fois dans le sens spirituel et dans le sens temporel, le chef par la loi duquel s'effectuera la fusion de toutes les religions en une seul, et l'union totale de tous les peuples de la terre.

En 1634, Campanella se rendit en France, et mit alors tous ses espoirs dans la monarchie française (80). Il prophétisa que le pouvoir de la monarchie espagnole déclinerait tandis que croîtrait celui de la France. Dans l'ordre nouveau qui s'annonce, seul un monarque très chrétien peut coopérer avec le Pape, c'est-à-dire le *Rex Christianissimus*. C'est le Roi de France que le destin a désigné pour unir le monde entier en un seul troupeau sous la protection d'un seul berger; et Campanella demanda à Richelieu d'édifier la Cité du Soleil avec pour

(79) Sur Campanella et la Monarchie espagnole, voir BLANCHET, *Campanella*, pp. 44 et suivantes.

(80) BLANCHET, *op. cit.*, pp. 59 et suivantes. Les *Aphorismes politiques sur les nécessités de la France* de CAMPANELLA, où il exprime les vues sur la Monarchie française citées plus haut, sont reproduits dans L. AMABILE, *Fra Tommaso Campanella ne' castelli di Napoli, in Roma, ed in Parigi, Naples*, 1887, I, pp. 291 et suiv. Cf. aussi les *Opuscoli inediti* publiés par L. Firpo, Florence, 1951.

centre la Monarchie française (81). Juste avant sa mort, naquit l'enfant qui devait être plus tard Louis XIV, et Campanella salua en lui celui qui était destiné à être le Roi-Soleil universel, celui qui ramènerait les Ages d'Or.

Tels furent les fantômes, les fantômes d'un ordre universel, qui hantèrent le cerveau de Campanella. Il est significatif qu'aucune de ses trois solutions du problème de l'ordre spirituel et temporel ne fait entrer en jeu le Saint Empereur Romain. Ou bien le Pape lui-même assume le pouvoir temporel aussi bien que spirituel, ou bien le gouvernement temporel appartient à un monarque national, le roi d'Espagne ou le roi de France. Ce dernier prophète impérialiste, qui s'inspire directement de la théorie impérialiste médiévale, a totalement transféré ce fantôme de l'Empire sur les monarchies nationales.

Le développement de l'impérialisme national au cours des siècles suivants fut considérable, mais nous devons nous arrêter ici, bien que la recherche des origines de l'idée d'impérialisme national parmi les notions qui sont à la base de l'histoire européenne soit l'une des plus instructives que puisse entreprendre l'historien. Dans cette ligne de recherches, l'Empire de Charles Quint se situe à mi-chemin entre les nations modernes et le Moyen Age. Bien que le fait que l'idée impériale médiévale fut transmise aux nations modernes soit reconnu et généralement admis (82), nous croyons que le renouveau de l'idée impériale en la personne de Charles-Quint, qui fut l'agent de ce passage et l'accéléra, n'a pas été assez étudié, ni son influence suffisamment reconnue. Nous sommes loin de supposer qu'en choisissant arbitrairement quelques faits pour les placer dans un ordre permettant de situer l'Empire de Charles et de le juger, nous ayons dit le dernier mot sur la question. Nous nous déclarerons satisfaite si le présent essai réussit seulement à détruire l'idée que, l'Empire étant illusoire, il était peu important. Toutes les rénovations de l'idée impériale en Occident, après la chute de Rome, étaient des rénovations illusoires, y compris l'Empire de Charlemagne; pourtant, la réapparition de ce fantôme eut toujours des conséquences — souvent indirectes — d'une importance considérable. Nous suggérons que ceci est également vrai de l'Empire du second Charlemagne.

(81) Dans la Dédicace à Richelieu de son *De sensu rerum*, 1637.

(82) H. Kohn, *The Idea of Nationalism*, New-York, 1945, discute ce point assez longue- Le dernier ouvrage traitant de ce sujet, est celui de R. Folz, *L'idée de l'Empire*, section intitulée « De l'Empire universel à l'Empire national », pp. 171 et suiv.

LES TRIOMPHES EN IMAGES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN 1er

par Pierre DU COLOMBIER

L'Empereur Maximilien était mort le 12 janvier 1519. L'année suivante son historiographe Stabius, installé à Augsbourg dans une maison qui lui avait été affectée pour la conservation des œuvres littéraires de son maître, présentait au successeur de celui-ci, Charles Quint, peu après son couronnement, un rapport sur l'état d'avancement de la mission qui lui avait été confiée.

La première œuvre qui est achevée est la *Porte d'Honneur* que l'Empereur lui-même voulut être ainsi nommée, laquelle est à l'imitation d'un arc de triomphe, et que j'ai fait faire et achever principalement selon les ordres de Sa Majesté, et dont il a été déjà, depuis deux ans, imprimé sept cents exemplaires environ que je conserve ici, à Augsbourg... pour les distribuer sur l'ordre de S. M. Catholique...

La seconde œuvre qui est plus qu'à demi terminée est le *Triomphe de l'Empereur Maximilien*... à l'imitation des anciens Empereurs, où sont contenues presque toute la vie et l'histoire de cet Empereur. La plus grande partie de ce Triomphe est terminée; pour qu'il soit parfait, il y a besoin de mille cinq cents florins afin qu'il soit correctement mené à sa fin.

La troisième œuvre qui est achevée est le *Theuerdanch*, nom par lequel l'empereur Maximilien lui-même voulut signifier sa personne, ce livre étant divisé en trois parties, il a été imprimé en style germanique et j'en conserve des exemplaires dans cette même maison, mais l'Empereur lui-même a prescrit que Sbrulius, poète de S. M., le traduisît en poème [carmen] héroïque...

La quatrième œuvre qui doit être terminée se nomme en allemand le *Freidall*... Pour ce livre aucun bois n'a été encore gravé en vue d'en imprimer les peintures. S. M. a voulu convenir de mille florins avec un certain graveur, du nom de Jérôme Andreae et celui-ci devait exécuter les bois à ses frais. L'exemplaire de cette œuvre doit se trouver chez le Nurembergeois susdit.

La cinquième œuvre qui est à terminer est un certain livre appelé *Albus Rex* [Weisskunig, Roi Blanc]. Les bois qui doivent servir à en imprimer les peintures, sont déjà gravés et sont conservés ici à Augsbourg dans la même maison...

La sixième œuvre qui doit être terminée, est le livre de sa généalogie, dont les bois, d'après lesquels les images seront imprimées, sont également gravés et terminés, et se trouveront chez le Docteur Peutinger à Augsbourg...

La septième œuvre à achever est le livre des Saints choisis que l'Empereur lui-même a vénérés principalement... Les bois de ce livre sont gravés... Richard Stabius, poète, a été envoyé par S. M. Césarienne en mission en Brabant, en Flandre, en Pannonie et autres lieux pour rechercher à grand peine les légendes...

La huitième et dernière œuvre à achever est le calendrier dans lequel sont inscrites par mois et par jours, les fêtes des saints pour qui l'Empereur lui-même avait une vénération particulière.

Telles sont les œuvres que je sais avoir été commandées par S. M. Césarienne d'heureuse mémoire. Car il projetait, comme il me l'a dit souvent, d'éditer cent trente livres, parmi lesquels, si quelque autre est achevé, je n'en ai pas connaissance.

Item on trouvera chez moi le nombre, le costume, la forme et l'ordonnance des images ou statues qui doivent être fondues en bronze pour orner la sépulture du divin empereur Maximilien... et il m'a aussi confié la maquette [?] de l'église qu'il a voulu élever pour cette même sépulture... (1).

Ces cent-trente volumes nous paraissent quelque peu effrayants. Plusieurs étaient assez avancés. Ils concernaient, entre autres, les chroniques, l'héraldique, la magie, l'art de la guerre, l'artillerie, les arts et métiers, la musique, la chasse. Il en avait esquissé le programme à son secrétaire intime Marx Treitzsauerwein. Ce penchant encyclopédique est-il un reste d'esprit médiéval, l'amorce de l'esprit de la Renaissance ? Maximilien est ambigu, comme tous les hommes du Nord à la fin du XV^e^ siècle. Il est le dernier chevalier, le passionné des belles « apertises d'armes » et des tournois. Prince errant, toujours en campagne, c'est un soldat de premier ordre, qui ne paie pas seulement de sa personne, mais qui a organisé les lansquenets allemands et en a fait les rivaux, souvent heureux, des Suisses, il est grand expert en artillerie. Le *Weisskunig,* le jeune Roi Blanc, qui est son personnage dans le roman allégorique de ce nom, a appris toutes les techniques. Il sait, par sa familiarité, toucher l'âme populaire. Louis XI l'appellera dédaigneusement le bourgmestre d'Augsbourg, et, à Nuremberg, les femmes de la ville cachent ses éperons afin qu'il reste danser avec elles. Il brise les serrures de fer dans sa main et ouvre de force la gueule d'un lion. Son nom a marqué dans la légende et dans la poésie. Goethe, dans le *Second Faust,* s'est rappelé Maximilien en décrivant la Cour de l'Empereur besogneux et plus ou moins ami des nécromants, qui met son espoir en la pierre philosophale. C'est que, d'or, il a toujours manqué. « Massimiliano di pochi denari », disaient les Italiens. Et Machiavel : « Si toutes les feuilles sur tous les arbres d'Italie, eussent été des ducats, elles ne

(1) Le texte complet du rapport de Stabius a été publié la première fois par Steinherz, *Mitt. des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung,* XXVII, p. 152. Il est reproduit parmi les pièces justificatives de l'étude de K. Giehlow, « Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I im Louvre », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen...,* XXIX (1910-1911), p. 14.

lui auraient pas suffi ». Constamment aux abois, il entretenait des chimères insensées. Il s'intitulait : « Christianitatis ac aliorum regnorum Rex Heresque », et sa plus étrange lubie, qu'il a consignée dans une lettre célèbre de 1512 à sa fille Marguerite d'Autriche, a été de devenir Pape, puis Saint : « Il sera de nécessité que, après ma mort, vous serez contraint de m'adorer, dont je me trouverai bien glorieux » (2). D'ailleurs pourvu des plus belles qualités familiales. La mort de sa première femme, Marie de Bourgogne, qui fut tuée dans un accident de chasse en 1482, le mit au désespoir, ce qui ne l'empêcha pas de se remarier avec Maria Bianca Sforza, à la vérité douze ans après.

Piètre politique sans doute, il a été consolé de ses déceptions par les humanistes qui lui rendaient en louanges ce qu'il leur dispensait en faveurs. Pic de la Mirandole vante sa bienveillance, sa force, sa bravoure, sa libéralité, son amabilité, sa piété et aussi sa connaissance des affaires et des langages. De fait, bien qu'au rebours de son petit-fils Charles Quint, qui était résolument Comtois, il soit resté très Allemand en dépit de ses contacts avec la Cour de Bourgogne et avec les Flandres, il connaissait assez le latin pour dicter, en cette langue, d'après Pirckheimer, l'ébauche du *Roi Blanc*, au cours d'une navigation sur le lac de Constance. Son français, tel qu'on le voit dans sa correspondance avec Marguerite d'Autriche, est fort convenable, non sans quelques maladresses; il est vrai qu'il faut compter, sans doute, avec sa chancellerie.

Bref on ne sait trop que penser de ce personnage pourtant ouvert et lorsqu'on lit les jugements contradictoires qu'ont portés sur lui ses contemporains, l'indécision ne cesse pas (3).

Son orgueil dynastique incontestable l'a entraîné à faire des recherches généalogiques où il s'est d'ailleurs laissé copieusement tromper par des faussaires conscients comme Nanni de Viterbe ou l'abbé Trithemius de Spanheim ou par des naïfs (4). Assurément il n'y avait pas grande originalité à prétendre remonter jusqu'aux Troyens : cette descendance a été un des lieux communs du Moyen Age — et même jusqu'à Noé —, mais il y a quelque chose de neuf dans la méthode quasi scientifique avec laquelle il entend procéder, envoyant les « savants » qu'il a chargés de ces recherches, dans les monastères ou sont réputées se trouver les chroniques qui doivent établir les filiations, faisant critiquer par l'historiographe Stabius les premiers résultats qu'on lui a fournis, et il justifie,

(2) Lettre reproduite dans A.J.G. Le Glay, *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas, de 1507 à 1519*, 2 vol. Paris, 1839.

(3) Voir : Glenn Elwod Waas, *The legendary character of Kaiser Maximilian*, Columbia University Press, New York, 1941. Il est singulier que, depuis l'ouvrage fondamental de H. Ulmann, *Kaiser Maximilian I*, Stuttgart, 1891, où il est fort peu question des problèmes qui nous intéressent ici, aucun livre capital n'ait paru sur Maximilien. En langue française on trouvera une brillante esquisse de quelques pages, par Paul Zifferer, en tête du catalogue de l'exposition des *Trésors d'art de Maximilien*, Musée du Jeu de Paume, 15 juin au 15 août 1927.

(4) Sur les recherches généalogiques de Maximilien : S. Lachnitzer, « Die Genealogie des Kaisers Maximilian I », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen...*, VII (1888), et, sur le *Weisskunig :* A. Schulz, « Der Weisskunig », *Jahrbuch der kunsthistorischen...*, VI (1887).

dans le *Weisskunig,* ce genre de prodigalités d'une manière qui décèle l'âge nouveau : l'argent qu'on dépense pour sa mémoire n'est pas de l'argent perdu.

Ce qui est non moins évident et procède du même esprit, c'est le souci qu'il a de faire servir ses entreprises à ses descendants : le *Weisskunig,* il l'a dédié à ses petits-fils, les archiducs Charles et Ferdinand pour leur proposer l'exemple d'un prince courageux et toujours ferme dans l'adversité.

*
* *

Il était indispensable d'esquisser à grands traits le portrait de Maximilien et de faire concevoir l'étendue de ses entreprises littéraires, car elles réagissent les unes sur les autres et les sujets des bois du *Weisskunig* sont très souvent les mêmes que ceux de la *Porte d'Honneur.* Venons-en à celles qui nous préoccupent plus spécialement ici : l'Arc de Triomphe et le Cortège de Triomphe, qui sont d'ailleurs si étroitement liés que, quand l'Empereur parle de l'un, on n'est jamais sûr qu'il n'entend pas l'autre, à moins qu'il n'entende les deux à la fois.

L'Arc de triomphe, ou Porte d'Honneur — qui, comme l'indique Stabius, était achevé au moment de la mort du prince, et dont un certain nombre d'exemplaires avait été distribué — se présente à nous comme l'énorme assemblage de quatre-vingt-douze bois qui, réunis, forment un édifice assez singulier de plus de trois mètres de haut (5). On a fait valoir que l'arc n'était pas destiné à être vu dans sa totalité, mais uniquement par morceaux, car un soin extrême a présidé à sa gravure où ont collaboré Albert Dürer qui a eu la part du lion et la direction, Springinklee son élève, Traut, Altdorfer, sans doute Hans Dürer, qui ont dessiné sur les blocs, sans compter le fameux Jérôme Andreae qui les a taillés et qui s'est fait aider dans cette tâche, si bien que certaines des gravures de l'Arc de Triomphe et notamment celles qui sont de pur ornement, sont réputées à juste titre comme des chefs-d'œuvre de la gravure sur bois d'Allemagne. Il ne faudrait pas exagérer cependant ce point de vue car nombre d'exemplaires anciens, en particulier celui de Londres, celui de Stockholm, celui de Stuttgart, nous sont parvenus montés sur toile. L'Arc de Triomphe était donc fait pour être regardé en détail *et* d'ensemble.

Nous avons devant nous une vaste paroi percée de trois baies étrangement étroites. Celle du centre s'appelle Porte d'Honneur, et les latérales Porte de Louange et Porte de Noblesse. Le « pavillon » central, si l'on peut ainsi parler, est surmonté d'une coupole, les deux ailes, de motifs qui ressemblent à des cadrans d'horloge plus qu'à des frontons et qui sont ornés des insignes de la Toison d'Or; à l'extrême droite et à l'extrême gauche, deux tourelles rondes. Tout cela est revêtu, sans un repos, d'une sorte de broderie gravée, scandée par des membres d'architecture assez fantaisistes. Entre la clef de la baie d'Honneur

(5) Il n'y a rien de meilleur, pour la description de l'Arc de Triomphe, que l'admirable notice de Campbell Dodgson, dans le *Catalogue of early German and Flemish woodcuts,* Londres I, 1903, p. 311.

et la coupole, les ancêtres de Maximilien, flanqués, à droite et à gauche, des armoiries des possessions des Habsbourg. Sur les ailes et au-dessus des baies latérales, vingt-quatre sujets historiques de la vie publique de l'Empereur (l'un d'eux est resté en blanc) et, au-dessus encore, juste sous l'architrave, des empereurs romains, des princes anciens et des princes contemporains alliés à Maximilien, dont les séries se prolongent dans les registres étroits entre les tours rondes et les baies latérales. Enfin, sur les tours rondes, des scènes de la vie privée de l'Empereur. Tels sont les thèmes principaux, il en faut négliger bien d'autres, et tout cela accompagné d'inscriptions.

Le Cortège de Triomphe, que Maximilien ne vit pas achevé et dont la première édition, incomplète, fut faite sur l'ordre de Ferdinand, en 1526 (6) : cent trente-cinq bois, dont soixante-sept ont été dessinés sur les blocs par Burgkmair. Il y en aurait eu bien plus, si l'entreprise avait été menée à son terme. Je ne crois pas qu'il existe d'exemplaire monté de cette formidable bande. Est-ce à dire que l'intention n'était pas de la présenter de la sorte ? Nous possédons en tout cas un cortège de ce genre, celui de Charles Quint, dont j'aurai l'occasion de dire un mot, dont les neuf estampes, montées sur toile et enroulées, existent à Berlin. Nous savons que l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche-Este possédait à Vienne un défilé attribué à Jules Romain, d'après les bas-reliefs de la Colonne Trajane, et qui était subdivisé en huit bandes de trois mètres de long montées chacune sur une face d'un tambour octogonal que l'on pouvait faire tourner autour de son axe, le tout enfermé dans une caisse à fenêtre qui permettait de regarder successivement toutes les bandes (7). L'intention de réunir les estampes qui formaient le cortège est d'autant plus plausible que si, en général, on s'est efforcé d'avoir un sujet par bois, d'autres sont coupés et la coupure se fait souvent de façon singulière. Qu'on songe, par exemple, que la gravure de Dürer, qui porte le nom du « Grand Char de Triomphe de l'Empereur » et qui était destinée au Cortège (bien qu'elle ait été tirée à part) n'est pas divisée en moins de huit morceaux, le char lui-même étant coupé en plein milieu.

Le cortège complet devait se dérouler ainsi, d'après le programme dicté en 1512 par Maximilien à Marx Treitzsauerwein (8) : un héraut monté sur un griffon, le titre, des tambours à pied et à cheval, les chasses, cinq dignitaires de la Cour, les musiciens sur cinq chars tirés par des élans, des buffles, des chameaux, deux chars de bouffons, les mascarades, puis vingt-cinq planches pour l'escrime, les combats à pied et à cheval, les tournois, l'équitation, le défilé du mariage bourguignon avec les pays d'Autriche et de Bourgogne, le petit char de triomphe ou char du mariage dessiné par Dürer, les guerres de Maximilien, les voitures

(6) Franz Schestag, « Kaiser Maximilians I Triumph », *Jahrbuch der kunsthistorischen...*, I (1883) ; il existe du Cortège de Triomphe plusieurs éditions ; la plus commode est celle qui a été publiée en 1883-1884, dans l'*Ergänzungsband* du *Jahrbuch*.

(7) H. Dollmayr, « Giulio Romano und das classische Altertum », *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen...*, XXII (1901), p. 178.

(8) Reproduit dans l'étude de Schestag précédemment citée.

de trophées, les vaisseaux, la fameuse artillerie, les trésors, les statues du mausolée que l'Empereur faisait couler à Innsbruck, des fifres et saquebutes, des trompettes, des hérauts, le char de triomphe de la reine, l'échanson avec la bannière de l'Empire, le Maréchal de l'Empire avec le glaive, le grand char de triomphe, les princes, les comtes, les seigneurs, les chevaliers, les chariots formant un retranchement dont Maximilien était très fier, des sauvages, le train des équipages, enfin les deux hommes qui avaient ordonné cet ensemble : l'historiographe Stabius et le peintre Kœlderer.

Ainsi l'Empereur pouvait se donner un spectacle imaginaire, sur le thème unique du prince et où l'un des deux interlocuteurs distingués à si juste titre par M. Jean Jacquot, Prince et Peuple, manquait.

*
* *

Nous savons en somme assez bien comment ces deux entreprises se sont réalisées, parallèlement l'une à l'autre (9).

Les premières indications relatives tant au Cortège qu'à l'Arc se trouvent dans les carnets de notes de Maximilien entre 1505 et 1508. Par parenthèse ceci est de nature à laver Maximilien du reproche de versatilité qu'on lui a adressé. Car, enfin, depuis ce moment jusqu'à sa mort, il n'a cessé de poursuivre son dessein. Mais il embrassait trop. Evidemment ce que nous ignorons, c'est comment ces idées ont germé dans son cerveau. Cependant nous n'avons aucune raison sérieuse de récuser le témoignage postérieur de Stabius qui déclare que « la Porte d'Honneur » a été faite « à l'instar des arcs triomphaux », et le Cortège « à l'imitation des anciens triomphes des Empereurs ». « Stabius a achevé, écrivait encore en 1515 Ursus Velius, l'arc de triomphe et ainsi a créé une œuvre qui, sculptée en marbre, dépasserait même les arcs de triomphe romains » (10). Tout concorde au contraire à nous faire admettre cette origine. Les sources sont, à défaut d'autres, le triomphe de César que Mantegna avait peint depuis 1482 et qu'Isabelle d'Este, dès 1494, montrait à Ferrare, dans la *Camera dei Trionfi*, à Jean de Médicis. Or Maximilien était en relations avec Isabelle à laquelle il avait recommandé Alde Manuce, et les peintures de Mantegna avaient été presque immédiatement répandues par la gravure. D'autre part Mantegna avait été imité par un graveur de Strasbourg, qui publiait, lui aussi, en 1503, un Triomphe de César en douze planches à Venise. Ce graveur que l'on nomme Jacobus Argento-

(9) Tant sur l'Arc de Triomphe que sur le Cortège, la bibliographie est énorme, mais surtout relative à des questions d'attribution. En ce qui concerne les problèmes qui nous occupent ici, les études de Giehlow, malheureusement interrompues par la mort de cet érudit, sont capitales : « Dürers Stich Melencolia I und der Maximilianische Humanistenkreis », *Mitt. der Ges. für vervielfältigende Künste* XXVI (1903) et XXVII (1904) ; « Urkundenexegese zur Ehrenpforte Maximilians I », *Mélanges Wickhoff*, Vienne, 1903, p. 91 ; « Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaisers Maximilian I im Louvre », *Jahrbuch der kunsthistorischen...*, XXIX (1910-1911), p. 14 ; « Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I », *ibid.*, XXXVII (1915).

(10) Cité par Giehlow, « Dürers Entwürfe... », p. 37.

ratus, n'est d'ailleurs probablement que celui qui a taillé les bois, leur véritable auteur demeurant mystérieux (11).

Mais il est probable que l'inspirateur principal de Maximilien fut Valturius ou Valturio de Rimini que l'on trouve au service de Pandolfo puis de Roberto Malatesta et dont le *De re militari* a été l'un des *best sellers* de la Renaissance, si l'on en juge par le nombre d'éditions et de traductions qui en furent publiées. En France il n'en parut une édition latine qu'en 1532, mais il a été déjà imprimé à Vérone en 1472, puis, de nouveau, en 1483 (12). Or Valturio, dans son ouvrage, consacre tout le douzième livre aux triomphes et il y associe l'arc de triomphe au triomphe proprement dit. Et l'on peut à peine supposer que Maximilien, curieux avant tout des choses militaires, ait ignoré ce classique.

En tout cas ce n'étaient certainement pas les fêtes réelles auxquelles il avait assisté en Allemagne qui lui avaient donné cette idée du cortège. Il appert d'un carnet de 1502, que cet extraordinaire Maximilien avait commandé au tailleur de la Cour, Martin Trummer, des peintures de toutes ses mascarades (13). Nous les connaissons d'une part par les miniatures du roman allégorique de *Freydal*, qui sont au nombre de 255, dont cinq seulement ont été gravées, d'autre part par une gravure du *Weisskunig* où Burgkmair a représenté l'une de ces mascarades **(Pl. V)**. De tels documents nous donnent une certitude presque totale quant à l'exactitude des costumes et au style de ces mascarades. Sur l'estampe de Burgkmair des personnages portant des masques d'oiseaux, coiffés de turbans et armés de yatagans et de massues, s'avancent, derrière un porte-torche, vers une table servie où sont assises des dames, tandis qu'à gauche jouent des tambours et des fifres (14). On ne saurait véritablement découvrir une réminiscence antique là-dedans. Faut-il penser que Maximilien se soit laissé inspirer par les Joyeuses Entrées auxquelles il avait pu assister ? En Allemagne ces Joyeuses Entrées semblent avoir été quasi ignorées et il suffit, à cet égard, d'observer l'étonnement naïf dont fait preuve Albert Dürer en 1520 lors de son voyage aux Pays-Bas, lorsqu'il assiste à l'Entrée solennelle de Charles Quint à Anvers. Manifestement ces lignes émanent d'un homme qui n'a jamais vu semblable spectacle. Il est vrai que Maximilien n'était point si novice que le peintre, car, en Flandre il avait participé à de telles fêtes, ne fût-ce qu'aux Entrées anversoises de 1486, où il figurait en qualité de Roi des Romains auprès de son père Frédéric III et de son fils Philippe le Beau, et de 1494 où il était avec son fils, sans compter celle de Bruges (15). Il était également familier, par sa femme Marie, de la magnifique Cour de Bourgogne. Mais il semble que le caractère de ces Entrées ait été, dans l'ensemble,

(11) Dictionnaire de THIEME-BECKER, *verbo* Jacobus.
(12) D'après l'Encyclopédie italienne, la première édition fut publiée à Vérone en 1472. Je connais l'édition de 1483 également à Vérone. Pour les éditions françaises : Robert BRUN, *Le livre illustré en France au XVI^e siècle*, Paris, 1930, p. 318.
(13) C. DODGSON, *Catalogue...* Londres, I, 1903, p. 329.
(14) Alwin SCHULTZ, « Der Weisskunig... », *Jahrbuch der kunsthistorischen...*, VI (1887).
(15) G. GLÜCK, « Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert », *Jahrbuch der kunsthistorischen...*, XXII (1901).

encore fort médiéval. Cependant certains thèmes que l'on retrouve dans le Cortège de Triomphe et dans l'Arc, y étaient habituels, le thème généalogique en particulier. On sait qu'en décembre 1501, lorsque Marguerite d'Autriche fut reçue à Genève, elle passa devant des hourds sur l'un desquels était représenté un arbre généalogique peint et doré où figuraient ses glorieux ancêtres « enclos en fleurons jusqu'à la ceinture » (16). Il se peut que ces fêtes aient donné à Maximilien l'idée de transposer dans le présent les anciens triomphes des Romains, mais, à défaut d'un texte formel, on ne saurait guère, je pense, aller plus loin.

*
* *

Le second stade est le suivant : sur un programme sans doute dressé à grands traits par l'empereur et probablement par son historiographe Stabius qui a abandonné son poste de professeur à Vienne pour se consacrer exclusivement au service de son maître, un artiste de la Cour est chargé de donner corps à ces idées en faisant exécuter en miniature les conceptions de Maximilien. Cet artiste est Joerg Koelderer, à la fois architecte et peintre, et qui, à partir de 1507, apparaît comme peintre de la Cour. Pour le Cortège ces miniatures se sont en grande partie conservées. De l'original il existe la dernière partie seulement tandis qu'une copie garde la totalité des miniatures au nombre de cent neuf (17). Elles étaient certainement terminées en 1511. Joerg Koelderer n'était ni un grand artiste, ni un novateur, mais en somme il a fixé son sujet de manière telle que, dans l'ensemble, les graveurs ont pu le suivre en l'interprétant. Sans être d'esprit antique, ces miniatures attestent d'une manière irrécusable que leurs auteurs ont connu le triomphe de Mantegna et les bois de Jacobus Argentoratus.

Pour l'Arc de Triomphe, les miniatures ont disparu, mais on a la certitude qu'elles ont existé (18). Koelderer avait partiellement pris pour modèle une tour d'Innsbruck, appelée la *Wappenturm* qu'il avait élevée en 1496 et qu'il avait décorée d'éléments héraldiques, ce qui tend à confirmer la théorie suivant laquelle il existerait, dans certains cas, une analogie entre l'arc de triomphe des Joyeuses Entrées et la porte réelle de la ville (19).

Sur les miniatures du Cortège — et non pas avant elles, comme on l'avait cru d'abord — Maximilien se mit au travail et dicta en 1512 à Marx Treitzsauerwein un long mémoire-programme (20) qui est fort curieux en ce sens qu'il revêt

(16) Max Bruchet, *Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie*, Lille 1927 ; Ghislaine de Boom, *Marguerite d'Autriche-Savoie et la Pré-Renaissance*, Paris, 1935, p. 65, et *Marguerite d'Autriche*, Bruxelles, 1946.

(17) Elles ont été exposées à Paris en 1927 avec une excellente notice. *Les Trésors de Maximilien*, Catalogue nos 22-80.

(18) Giehlow, « Urkundenexegese... ». Il commente les études de Fischnaler qui ont fixé ce point.

(19) J. Jacquot, « Joyeuse et triomphante Entrée », dans les *Fêtes de la Renaissance*, éditions du C.N.R.S., Paris, 1956, p. 12.

(20) Reproduit intégralement dans Schestag, « Kaiser Maximilians Triumph ».

un aspect purement historique. Ce grand amateur d'allégories qui, dans ses romans, dissimulait les personnages réels sous des noms déguisés : le roi blanc, le roi bleu, le roi rouge, le roi des fleurs, le duc du briquet (allusion aux armes de Bourgogne), prend au contraire un soin extrême à donner les noms exacts de tous ceux qui l'entourent. Chacun des sujets est, en principe, accompagné de *Reime*, de vers qui n'ont pas été reproduits sur les gravures et qui, d'ailleurs, n'étaient point terminés. Si, comme l'a remarqué M. V.L. Saulnier, les devises dues à Thomas Sebillet, dans l'Entrée française de 1549, n'étaient pas fameuses (21), les vers que l'on avait fournis à Maximilien sont pires encore. Ce sont des *Knittelverse* fort plats de l'école de Hans Sachs, qui n'ont un certain agrément que lorsqu'ils revêtent une forme gnomique.

Pour la troisième miniature on lit par exemple ceci :

> Item, le fifre Anthoni sera représenté à cheval.
> Moi Anthoni de Dornstett ainsi nommé
> J'ai joué en maints pays
> Pour le grand Empereur guerrier Maximilien.

Quant à une allégorie d'un genre plus élevé, une allégorie relative aux qualités et aux vertus du monarque, elle est entièrement absente. Aucune observation non plus quant au mode de représentation adopté. Il se peut que ce silence soit dépourvu de signification. On ne saurait cependant s'empêcher de penser que ces questions ne préoccupaient guère Maximilien : on observe chez lui cette règle presque constante à l'époque, d'un retard de la forme sur la partie intellectuelle.

Pour ce qui est de l'Arc de Triomphe, l'année 1512 est aussi une année climatérique, celle où Maximilien et Stabius, à Nuremberg, entrent en contact avec Dürer qui, désormais, avec ses aides, aura la direction de la Porte, au point qu'avant d'avoir acquis la certitude de l'existence des miniatures perdues de Koelderer, également pour cet ouvrage, on en attribuait au seul Dürer la paternité complète. Or à droite et en bas de la planche ses armoiries ne figurent que d'une manière assez subordonnée par rapport à celles de Stabius et de Koelderer. Les historiens du maître ont en général estimé qu'il n'avait fait ce travail qu'en rechignant. C'est une hypothèse rendue vraisemblable par ce que nous connaissons du caractère de Dürer, mais qu'aucun texte ne confirme. Evidemment il n'a pas mis son monogramme sur les bois de l'Arc de Triomphe : c'était une œuvre collective, mais, d'autre part, la date de 1515 qui figure sur la Porte et qui semble montrer que les dessins étaient achevés à ce moment-là, indique que l'ouvrage fut fait en trois années à peine, ce qui, pour une entreprise aussi considérable, est relativement peu et ne semble point caractériser une tâche que l'on a laissé traîner.

L'idée de reproduire par l'impression et la Porte et le Cortège a-t-elle germé

(21) « L'Entrée de Henri II à Paris », *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, 1956, p. 31.

tardivement dans l'esprit de l'empereur ? Tout porte à croire, au contraire, que l'intention de Maximilien a toujours été celle-là. A cet égard il est pleinement un homme de la Renaissance, convaincu de l'importance de l'imprimerie et des nouveaux moyens de multiplication. Il est livresque et, aussi bien pour le *Weisskunig* que pour le *Freydal* et ses autres ouvrages, il semble qu'il ait toujours envisagé la propagande par la gravure. Giehlow a même pu soutenir, non sans quelque vraisemblance, que les dessins marginaux mis par Dürer et plusieurs autres dans le Livre de Prières de Maximilien étaient destinés à être reproduits de la sorte (22).

*
* *

Il semblerait qu'après cette année 1512, après le programme dicté à Marx Treitzsauerwein, le sort de l'Arc de Triomphe, dont les bois se dessinaient à Nuremberg sous la surveillance de Dürer, et du Cortège dont les bois se dessinaient surtout à Augsbourg sous la surveillance de l'humaniste Peutinger, fût définitivement réglé. Or il n'en est rien : après 1512 se placent de grands changements. Les uns, pour une raison évidente, sont dûs au déroulement de l'histoire : puisque l'Arc de Triomphe, le Cortège représentaient la vie de Maximilien, il fallait bien les « mettre à jour », ajouter, notamment, des batailles, et, à strictement parler, ces œuvres ne pouvaient s'achever qu'avec la mort de celui qui en était le héros. Il fallait aussi corriger la généalogie, sur la Porte, d'après les dernières recherches. Cependant les modifications les plus intéressantes sont de beaucoup celles qui ont été dues à l'intervention des humanistes de Maximilien.

Il ne saurait être question ici, bien entendu, même d'esquisser l'histoire de l'humanisme en Allemagne. Du moins faut-il nommer les humanistes qui eurent avec Maximilien les relations les plus étroites. D'abord le groupe de Vienne (23) où brille un personnage passablement remuant, le poète Conrad Celtes (1549-1508) sorte de commis-voyageur en humanisme. En 1486 il est en Italie où, à Rome, il fréquente Pomponius Laetus, à Florence, Marsile Ficin, sans compter les humanistes de Bologne, de Ferrare, de Padoue, de Venise où il connaît aussi Alde Manuce. Désormais il parcourt le monde : on le voit à Nuremberg, à Cologne, à Cracovie où il est lié avec le Florentin Callimaque, en Hongrie, dans le cercle de Mathias Corvin, à Ratisbonne, à Tubingue, à Heidelberg, à Mayence. Presque partout il cherche à fonder ou il fonde des *sodalitates,* qui paraissent avoir été conçues sur le modèle de l'académie platonicienne de Florence : réunions libres de gens de même tendance plutôt qu'académies au sens que le mot a pris depuis.

---

(22) K. Giehlow, « Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches.. », *Jahrbuch der kunsthistorischen...* (1899). Cette opinion a été, à vrai dire, fort combattue par Leidinger et par Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers,* 5e édition, Munich, 1926.

(23) A ce sujet le vieil ouvrage de J. Ritter von Aschbach, *Die Wiener Universität und ihre Humanisten,* Vienne, 1877, qui forme le tome II de l'histoire de l'université de Vienne, est encore commode à consulter.

De 1492 à 1497 il professe à Ingolstadt, puis Maximilien le fixe et il devient professeur de poétique et de rhétorique à Vienne. Il y est le fondateur et l'âme du Collège des Poètes pour lequel Burgkmair dessinera une belle gravure emblématique (24). Il remporte un succès considérable avec ses *Quatuor Libri Amorum* (1502) où il imite volontiers Ovide, et qui ne sont pas toujours édifiants.

A l'Université de Vienne se rencontre aussi Cuspinianus, de son nom Johann Spiesshammer, (1473-1529) qui est un personnage beaucoup plus considérable au temporel, riche, protégé de la noblesse, et que Maximilien a employé dans des missions diplomatiques. Il possède et annote le *De vita triplici* de Marsile Ficin.

Cependant le conseiller le plus écouté de Maximilien n'est pas un Viennois mais un Augsbourgeois, Conrad Peutinger (1465-1547) auquel Celtes a légué par testament la fameuse *Tabula Peutingeriana,* source de la géographie ancienne. Peutinger, lui aussi, a séjourné en Italie : à Bologne, à Padoue, à Florence où il se lie avec Pic de la Mirandole et Angelo Poliziano, à Rome avec Pomponius Laetus.

A Nuremberg se trouve enfin l'un des plus prestigieux parmi les humanistes, le correspondant d'Erasme, Willibald Pirckheimer (1470-1530). Celtes a été le professeur de grec de sa sœur Charité, une des femmes les plus instruites de ce temps. Lorsqu'il s'agit des arts, il a sur les autres l'avantage de son intimité avec Albert Dürer. Lui aussi a puisé aux meilleures sources : il n'a pas passé moins de sept années en Italie et bien qu'il s'y soit surtout adonné, à Padoue, aux études de droit, on le voit, dès 1491, envoyer à son père l'œuvre de Ficin.

On constate ainsi le rayonnement très précoce qu'ont eu en Allemagne Ficin et l'Académie platonicienne (25).

On peut conjecturer l'impression que purent produire sur ces hommes, aux environs de 1512, les deux grands projets de Maximilien tels qu'ils se manifestaient par les miniatures de Koelderer. Leur avis dut être sévère. Sans doute trouvèrent-ils ces images très pauvres, très rétrogrades dans leur aspect historique.

Leur collaboration se fit vite sentir. Pour la Porte se produisit ce que l'on pourrait appeler l'invasion hiéroglyphique. A la vérité nous ne savons pas s'il en existait le germe dans les premières miniatures. Les hiéroglyphes connurent en Allemagne un succès prodigieux. Celtes, le premier, vit préparer chez les Aldes le *Songe de Poliphile* qui parut en 1499 et qui fut la source de cette science secrète. Bien plus Pirckheimer traduisait *l'Horapollo* et un manuscrit de Vienne (26) conserve une copie de cette traduction, probablement celle qui fut présentée à l'Empereur en 1514 par son auteur. Maximilien s'enflamma (27).

---

(24) Pour la chronologie de Marsile Ficin et de l'Académie platonicienne, consulter le très commode tableau dressé par André Chastel, *Marsile Ficin et l'art,* Genève, 1954.

(25) Rep. dans A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ae,* Berlin, 1942, t. XV des *Meister der Graphik,* pl. IX.

(26) Cod. 3255 de la Bibl. Nat. de Vienne.

(27) Voir la lettre de Stabius à Pirckheimer, vers décembre 1517, reproduite dans les pièces justificatives de Giehlow, « Dürers Entwürfe... ».

Or ce manuscrit porte, en page de titre, un dessin, qui est sans doute de Springinklee, et qui est presque exactement conforme à l'un des bois de l'Arc de Triomphe, celui qui se trouve à l'endroit le plus apparent, sur le « tabernacle », comme dit Stabius, en avant de la coupole centrale. Maximilien est entouré d'animaux et d'attributs conformes au symbolisme réputé égyptien des hiéroglyphes. Un basilic se dresse sur la couronne, un serpent s'enroule sur le sceptre et l'on voit autour de l'empereur un lion, un taureau, un ibis, des pieds humains, un chien. On trouve également un coq, mais dans ce cas le symbole ne doit rien à l'Egypte : il s'agit de la France surmontée. Et les motifs hiéroglyphiques de ce bois ne sont pas les seuls : le motif de l'ibis figure un peu partout sur l'arc. Il est probable qu'il s'y trouvait déjà en 1515, date marquée mais dont l'interprétation n'est pas très claire, et qu'il est dû à l'inspiration de Dürer conseillé par Pirckheimer. Stabius, dans son commentaire de l'Arc, n'a donc pas tort d'y voir « le mystère des anciennes lettres d'Egypte dérivées du roi Osiris ».

Il est d'ailleurs certain que ces transformations ne furent pas les seules : l'empereur, le 18 janvier 1516, rappelait à Marguerite d'Autriche qu'il lui avait envoyé la Porte d'Honneur « à celle fin que la corrigiez, augmentiez ou diminuez en ce que vous semblerait y être bon, propice et duysable ». Or il lui écrivait à nouveau d'Augsbourg, le 17 février 1518, en lui adressant une nouvelle version « qui est parfaite, plus belle et mieux pourtraite que celle que nous vous avons par ci devant mandée », et en la priant de lui retourner le premier exemplaire « en la custode où est celle que présentement vous envoyons » (28). Ce devait être cependant du détail puisqu'au dire de Stabius, en 1520, sept cents exemplaires avaient été imprimés depuis plus de deux ans.

Les corrections « humanistes » au Cortège furent plus tardives. Nous retrouvons ici surtout, à titre de conseiller, Pirckheimer. Il place le Cortège sur un plan différent de celui qui avait été le sien jusqu'alors. Il imagine la grande *Laurea,* la couronne de laurier, qui ne fut jamais gravée et ne nous est connue que par un dessin préparatoire de Hans de Culmbach. Maximilien écrivait qu'elle lui était plus chère qu'un millier de florins. C'était, porté par deux cavaliers, une sorte de portique d'où pendait la couronne proprement dite, sur chaque feuille de laquelle était inscrit le nom d'une vertu de l'empereur.

Cependant le morceau capital fut le Char de Triomphe de l'Empereur, que l'on appelle le Grand Char. Il a été gravé et publié à part en 1522, mais il devait appartenir au Cortège (29). Dürer en avait fait un premier dessin admirable et assez fugitif d'après la miniature de Koelderer et le programme de 1512 de Treitzsauerwein. Le char est encore du type historique : l'empereur a, à son côté, Marie de Bourgogne, puis, devant lui, Philippe le Beau entre Marguerite

(28) Les deux lettres, reproduites par Le Glay, sont réimprimées parmi les pièces justificatives de Gielhow, « Dürers Entwürfe... ».

(29) C. Dodgson, *Catalogue...* Londres, I, 1903, p. 338.

d'Autriche, sa sœur, et Jeanne la Folle, sa femme. En avant les deux archiducs Charles et Ferdinand, enfin leurs quatre sœurs.

Mais ce que proposa en 1518 Pirckheimer et qui nous est conservé tant par un dessein coloré de l'Albertine que par les bois gravés, était une invention d'une autre portée. La famille de l'empereur a disparu : il est seul sous son dais baroque. Les chevaux des six attelages à deux qui traînent le char s'appellent *Experientia, Solertia, Magnanimitas, Audatia, Virilitas, Acrimonia, Firmitudo, Velocitas, Alacritas, Oportunitas, Providentia, Moderatio.* La conductrice est *Ratio,* la raison, et ses rênes sont nommées *Nobilitas* et *Potentia.* Sur les roues se lisent *Dignitas, Gloria, Honor, Magnificentia.* Auprès du char courent de belles filles : *Perseverantia, Gravitas, Fidentia, Securitas.* Autour de l'empereur : *Prudentia, Constantia, Fortitudo, Intelligentia, Mansuetudo, Bonitas, Temperantia, Liberalitas, Aequitas, Justicia, Clementia, Veritas.* Derrière lui : *Victoria* dont les plumes portent les noms des pays dont l'empereur se regarde comme maître. Et encore d'astucieux rébus formant devises : « Quod in celis sol, hoc in terra Caesar est », « In manu Dei cor regis est ». On conçoit l'enthousiasme de Maximilien devant ces érudites flatteries, enthousiasme qui s'exprime dans une lettre qu'il écrivit le 29 mars 1518 à Pirckheimer (30). Le pas était franchi de l'histoire à l'allégorie et même à l'allégorie mythologique, si l'on peut ainsi parler. L'empereur était enfin loué comme les héros de l'antiquité, sous l'aspect nouveau que prescrivait l'humanisme. Etait-il aussi sensible aux formes qui sont parmi les plus pleines, les plus profondément inspirées de l'antique, que l'on rencontre chez Dürer : chevaux aux croupes rebondies, femmes épanouies dont le mouvement rappelle les Muses de Mantegna ? Nous n'avons aucun témoignage qui nous permette de conjecturer que, chez lui, l'esprit de la Renaissance ait passé du domaine de l'esprit au domaine de la plastique. Il a été le protecteur de Dürer, mais parce que Dürer était le peintre le plus célèbre de son temps et recommandé par Pirckheimer.

Aux mêmes préoccupations humanistes il convient sans doute de rattacher, comme l'a fait avec beaucoup de sagacité Giehlow, la transformation, dans le Cortège, des chars consacrés aux guerres. Dans les aquarelles elles étaient peintes sur des espèces de panneaux élevés par des porteurs ou soutenus par des brancards à chevaux. Dans la dernière version, la version gravée, la plupart d'entre elles sont peintes à même le char, et certainement les chars eux-mêmes sont devenus fort insolites : ce sont des chars automobiles dont les roues sont commandées par des systèmes assez compliqués d'engrenages à fuseaux, d'engrenages droits, de transmissions à manivelle, voire de vis sans fin, qu'actionnent à grand effort des lansquenets. Théoriquement de telles automobiles pourraient marcher, comme celles de Léonard de Vinci. Pratiquement elles ne marchaient pas longtemps. Le cortège est fait pour se déplacer. Ces mécanismes ont sans

(30) *Billibaldi Pirckheimeri ... opera,* Francfort, 1610, p. 172, 173.

doute été inspirés par Valturio qui, dans une de ses figures, montre ainsi une plate-forme mouvante, à transmissions mécaniques.

Ainsi, un an avant sa mort, Maximilien travaillait à améliorer, à compléter, grâce aux conseils de ses humanistes, son triomphe, qu'il avait voulu « aere perennius » et qui, en fait, l'a été, car si nous sommes très pauvres de renseignements sur les fêtes qui se sont déroulées véritablement, nous connaissons dans les détails la fête imaginaire que le chimérique empereur se donna à lui-même et dont il y a peut-être à tirer plus qu'on ne croit sur l'esprit du siècle, surtout lorsqu'on sait le progrès continu depuis l'origine. Ne fût-ce que pour cette raison, l'Arc de Triomphe et le Cortège méritent plus de gloire qu'ils n'en ont en général. Et le triomphe n'est pas resté sans postérité. Il a été connu et admiré très vite : Jean Lafond a montré qu'Engrand le Prince avait fait largement usage du Grand Char de Triomphe, très peu après sa publication, dans le fameux vitrail des Chars à Saint-Vincent de Rouen (31). Mais ce sont là des problèmes qui intéressent surtout les historiens d'art. Puisque c'est Charles Quint qui est le propos de cette rencontre, n'oublions point qu'il existe aussi, daté de 1537, un Triomphe de Charles Quint dû au graveur Schaeufelein et qui est une imitation évidente de celui de Maximilien **(Pl. VI)** (32). Il n'a que neuf bois mais il offre sa *Laurea* que le grand-père n'avait connue qu'en projet. Il a son char de triomphe pour lequel le dessinateur est revenu à la conception « familiale », plus timide que celle de Pirckheimer : Maximilien et Philippe Le Beau se tiennent derrière le nouvel empereur, deux autres princes (Ferdinand d'Aragon et Charles le Téméraire ?) sont devant lui. Un autre ancêtre (Rodolphe de Habsbourg ?) est à demi-couché sur le côté. On retrouve le symbolisme solaire, le symbolisme herculéen est mis en évidence par deux hérauts dont chacun porte une des Colonnes d'Hercule (33). Est-ce l'empereur qui commanda ce triomphe ? on n'est guère renseigné à ce sujet. Quoi qu'il en soit il forme un lien entre le grand-père et le petit-fils qui, il faut l'avouer, ne se ressemblaient pas beaucoup.

(31) Jean Lafond, *L'église Saint-Vincent et ses vitraux.* Actes du Congrès des Sociétés Savantes, 1956.

(32) C. Dodgson, *Catalogue...* Londres, II, 1911, p. 49. Par contre il ne m'apparaît pas qu'il y ait de grands rapports entre le Cortège et les gravures antérieures (1530) de Joerg Breu pour l'Entrée de Charles Quint à Augsbourg (Dodgson, *Catalogue...*, II, p. 118).

(33) Il faut rendre à Maximilien ce qui lui est dû. De la remarquable étude de Mlle Huon, dans les *Fêtes de la Renaissance,* se dégage l'impression (voir notamment p. 23 et 25) que le thème herculéen est un thème qui vient de France. Or, au début du XVI^e^ siècle on qualifiait communément Maximilien d'*Hercules Germanicus* (voir Giehlow, « Dürers Stich Melencholia I »). Il existe au moins une gravure anonyme de cet *Hercules Germanicus* (Dodgson, *Catalogue...*, I, p. 317). Je croirais volontiers qu'*Hercules Germanicus* est antérieur à *Hercules Gallicus* et que ce dernier a été forgé pour lui faire pièce. Le symbolisme n'est d'ailleurs pas le même. Appliqué, au moins, à Charles Quint, il fait allusion aux Colonnes d'Hercule, à l'immensité de l'empire. Peut-être, après tout, l'origine du thème herculéen de la Renaissance doit-elle être cherchée à la Cour de Bourgogne (*Fêtes de la Renaissance,* p. 21).

LE CAMP DU DRAP D'OR ET LES ENTREVUES D'HENRI VIII ET DE CHARLES QUINT

par Sydney ANGLO
Fellow de l'Université de Reading

La huitième merveille du monde : c'est ainsi qu'un contemporain a décrit l'entrevue d'Henri VIII et de François Ier au Camp du Drap d'Or en juin 1520 (1). D'après un autre écrivain, les banquets étaient, en cette circonstance, assez fastueux « pour festier la court celestielle », et les tentes surpassaient « les miracles des piramides egiptiennes et les amphiteatres romains » ; mais il est forcé de conclure que, lorsqu'il tente de décrire le prodigieux événement, il tombe dans un « laberinte de admiration » et un « chaos de confusion » (2). L'apparat de cette entrevue anglo-française fut tel qu'il a éclipsé les deux réunions plus brèves, moins dramatiques, mais d'une portée politique plus grande, entre Henri VIII et l'empereur Charles Quint, réunions qui se situent immédiatement avant et immédiatement après l'entrevue du Camp du Drap d'Or.

Des négociations destinées à préparer non seulement l'entrevue avec les Français, mais aussi un Traité de Paix universelle, étaient engagées depuis longtemps, et les contemporains avaient le ferme espoir que cette paix générale sortirait du Camp du Drap d'Or. Cette concorde européenne était un des idéaux de l'époque. Quelques années plus tôt Erasme, un des maîtres à penser de l'Europe, avait composé sa *Querela Pacis,* où la Paix se lamente de la froideur que lui témoignent les hommes et déplore la folie de la guerre. Elle suggère que pour régler les différends internationaux il n'est d'autre méthode chrétienne que la discussion et l'arbitrage. La doctrine chrétienne révèle un désir d'unité et d'harmonie dans toutes les sphères de l'existence, tandis que des guerres fratricides

(1) *Campi Convivii & Ludorum Agonisticorum Ordo Modus & Descriptio,* Paris, 1520.
(2) *Lordonnance et Ordre du Tournoy Ioustes et Combat à Pied et à Cheval,* Paris, 1520.

affaiblissent la Chrétienté dans sa lutte contre les Turcs. Néanmoins, conclut la Paix, la concorde est désormais possible, car les maîtres de l'Europe la désirent tous (3). Vers la même époque Erasme exprimait à nouveau ces opinions dans une lettre de février 1516/7, où il écrit que les monarques ont réduit leurs préparatifs de guerre, et qu'il espère voir, grâce à leur encouragement, un nouvel épanouissement des vertus morales et de la piété chrétiennes, ainsi que du vrai savoir (4). Ces vertus, et les méthodes par lesquelles elles pouvaient être inculquées aux princes de la Chrétienté avaient été exposées par Erasme dans son *Institutio Principis Christiani* écrit pour le Prince Charles, le futur Charles Quint. Cet ouvrage connut une large diffusion; Henri VIII en reçut un exemplaire en 1517; et l'on a émis l'opinion que Guillaume Budé entreprit d'écrire *De l'Institution du Prince* à la demande de François Ier, qui désirait avoir un résumé de l'œuvre d'Erasme (5). Or, en 1520, les monarques dont Erasme attendait la paix universelle, préparaient des entrevues personnelles. Dans les préliminaires de la rencontre anglo-française, reparaissaient les thèmes exposés par Erasme. Sir Richard Wingfield fut envoyé auprès de François pour lui déclarer que la sagesse et les autres vertus princières devaient engager les deux monarques à se rencontrer et à si bien manifester leur affection mutuelle que leur amitié en deviendrait indissoluble « to the pleasure of God, both their comforts, and the weal of all Christendom » (6). Il fallait faire l'union de l'Europe; les luttes intestines devaient prendre fin grâce à des rencontres directes entre les souverains chrétiens. Mais Erasme, lui, gardait le silence. Il avait dû enfin comprendre que tous ces discours sur la paix n'étaient qu'une immense façade. Un tel but n'aurait pu être atteint que par l'accord entre les trois souverains, Henri, François et Charles, dont les rivalités territoriales faisaient en réalité avorter le projet. L'Empereur, dans le but d'amener l'échec des négociations avec la France, eut l'habileté de se rendre en Angleterre en mai, et décida alors une deuxième entrevue avec Henri VIII, après la rencontre de ce dernier avec François Ier. C'est ainsi qu'au lieu d'un large accord entre les trois monarques, on assista à une série de conférences bipartites qui ne réussirent qu'à souligner les divergences nationales et à détruire tout espoir de Paix Universelle.

Le samedi 26 mars Charles arriva au large de Douvres, où il débarqua sous

(3) E.C. Bagdat, *La « Querela Pacis » d'Erasme,* Paris, 1924, plus particulièrement pp. 24-28 et p. 173.

(4) *Opvs Epistolarvm Des. Erasmi Roterodami,* ed. P.S. Allen, Oxford, 1910, II, n° 541 : lettre à Wolfgang Fabricius Capito.

(5) *The Education of a Christian Prince,* traduction avec introduction par Lester K. Born, Columbia University Press, 1936, pp. 27-29.

(6) *Letters and Papers, Foreign and Domestic of Henry VIII,* ed. Brewer, III, i, n° 629. A propos de cette rencontre, Wingfield devait dire qu'elle ferait sans doute naître le désir d'entrevues ultérieures, et que par conséquent elle devait être préparée avec soin; toute trace de méfiance ou de jalousie, tout excès de dépense risquant de décourager les monarques et de les détourner de leurs projets de rencontre pour l'avenir.

« the clothe of the blacke Egle all splaied on riche clothe of golde » (7). Il fut accueilli par le Cardinal Wolsey et escorté jusqu'au château de Douvres où il devait rencontrer Henri VIII. Il n'est pas nécessaire de parler dans le détail de la visite de Charles en Angleterre. On n'avait pas eu le temps d'organiser des spectacles allégoriques, mais l'Empereur fut royalement reçu à Canterbury, où un banquet fut donné en son honneur. Wolsey, qui présida toutes les cérémonies religieuses durant la brève visite de Charles, occupait également une place de premier plan à ce banquet (8). Son attitude illustre le passage célèbre où Hall se plaint que Wolsey, devenu légat du Pape, se prenait pour l'égal du Roi, et demandait à des ducs et à des comtes de lui servir le vin et de tenir le bassin lorsqu'il se lavait les mains : c'est ce qui arriva en la circonstance (9). Le séjour de Charles en Angleterre fut court mais suffit à créer une atmosphère de méfiance qui assombrit comme un nuage noir les entretiens anglo-français. Au 1er juin encore, après l'arrivée d'Henri à Calais, François Ier ne savait pas si la rencontre aurait lieu, en raison de la visite faite au préalable par Charles Quint en Angleterre (10).

Cependant les préparatifs étaient trop avancés pour qu'on envisageât de tarder davantage. L'aménagement par les Anglais de leur palais provisoire juste en dehors de Guisnes avait commencé au début de mars et touchait maintenant à sa fin (11). De la même façon, à Ardres, François encourageait des travaux de construction, qui d'ailleurs ne donnèrent pas satisfaction, et les Français s'appliquèrent alors à ériger une tente royale, aux portes de la ville (12). Puisque ces bâtiments furent le théâtre de la comédie politique qui suivit, et qu'ils furent considérés comme l'élément le plus remarquable de toutes ces festivités, nous nous proposons d'en parler en détail.

Fleuranges dit des tentes françaises que c'étaient « les plus belles tentes qui feurent jamais veues, et le plus grand nombre » (13). L'édifice principal, qui coûta, dit-on, environ trois cent mille ducats (14), « estoit de la façon comme du temps passé les Romains faisoient leur theatre, tout en rond, à ouvrage de bois, chambres, salles, galleries » (15). Il mesurait environ 60 pas de pourtour, et était soutenu par d'énormes mâts de navire, liés les uns aux autres pour en augmenter la longueur. Du mât central, partait un toit de toile, soutenu par des câbles et décoré à l'intérieur d'étoiles d'or en feuille, et d'une représentation

(7) Edward Hall, *The Vnion of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre & Yorke*, éd. de 1809, p. 604.
(8) *I Diarii di Marino Sanuto*, éd. F. Stephani, Venise, 1879-1902, XXIX, col. 225-232.
(9) Hall, p. 593.
(10) *Sanuto*, XXVIII, col. 616.
(11) *The Chronicle of Calais*, ed. J.G. Nichols, Camden Society, 1846, p. 18.
(12) *Lordonnance;* Hall, p. 607.
(13) *Les Mémoires de Fleuranges*, éditées dans la *Nouvelle Collection des Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, Paris, 1838, V, p. 69.
(14) *Sanuto*, XXIX, col. 28.
(15) *Les Mémoires de Fleuranges*, p. 69.

du monde céleste. L'intérieur du pavillon était orné également de « Ive busshes, and boxe braunches, and other thinges that longest would be grene for pleasure » (16). L'extérieur était couvert de brocart d'or décoré de trois bandes circulaires de velours azuré parsemé de fleurs de lys dorées. La tente était surmontée d'une statue dorée de saint Michel, grandeur nature, portant dans la main droite une lance, et dans la gauche un bouclier aux armes de France. Il avait sous les pieds une boule dorée d'où partaient en zigzags douze rayons. Malheureusement cette tente dut être démontée quatre jours seulement après le début de l'entrevue, en raison de la violence du vent et de la pluie. Cette nécessité causa, selon l'ambassadeur Mantoue, bien du regret à François et aux nobles de son entourage, car cette tente faisait l'orgueil des Français, et était une réponse à la magnificence du palais anglais (17).

Le palais anglais de Guisnes fut universellement salué comme un triomphe. Il avait été conçu dans un esprit de rivalité, car ce qu'on savait de la tente française avait stimulé les Anglais qui voulaient faire mieux encore (18). La direction des travaux avait été confiée à une commission chargée d'établir les logements selon un projet dressé avec l'approbation de Wolsey (19). Les membres de cette commission connurent de nombreuses tribulations en raison des difficultés d'approvisionnement en matériaux, de leur prix élevé, et de la lenteur avec laquelle travaillaient les artistes; il fallut même un jour demander à Wolsey de menacer ces derniers d'emprisonnement, dans l'espoir de les stimuler. La somme des matériaux nécessaires était énorme, et plus de neuf mille livres furent englouties par les fournitures, le transport et la main-d'œuvre (20). Il fallut faire venir le bois de construction des Pays-Bas en quantité telle qu'on dut l'attacher et l'envoyer à Calais par flottaison, car aucun navire n'aurait pu le transporter (21); et l'on se procura quelque 5 000 pieds de verre pour ce bâtiment dont on lit qu'il « lumyned the eyes of the beholders by reson of the sumptuous woorke » (22).

Le palais avait été bâti près du château de Guisnes, à côté du pont qui enjambait les douves (23). Le rez-de-chaussée, qui se composait de chambres pour les officiers de la maison du Roi, et de celliers, s'inscrivait dans un quadrilatère

(16) Hall, p. 607.
(17) Archives des Gonzague, Mantoue, Busta 85.B.XXXIII.10, fol. 186*a*-186*b* : passage d'une lettre de Soardino, ambassadeur de Mantoue à la cour de France, décrivant les tentes françaises.
(18) *Ibid.*, fol. 183*a*.
(19) « A memoriall of such thinges as be requisite and necessarie for the honourable transportyng and appoyntiyng of the Kynges Highnes to mete with the Frenche Kyng », *Archaeologia*, XXI (1827).
(20) Public Record Office, S.P. 1/20, fol. 30-31, 79-80. Ces comptes sont enregistrés dans Brewer, III, i, 796 et 826.
(21) *The Chronicle of Calais*, p 18.
(22) P.R.O., S.P. 1/20, fol. 80*a*; et Hall, p. 605.
(23) *Les Mémoires de Fleuranges*, p. 69; *Sanuto*, XXIX, col. 82; Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.*, fol. 188*b*-190*a*. Cette dernière référence se rapporte a une lettre de Gioan Joachimo, qu'on trouve traduite dans le *Calendar of State Papers, Venetian*, III, 60.

dont chaque côté mesurait à peu près cent mètres et consistait en un mur de brique de 2,50 m de haut. Au-dessus de ces murs se dressait l'étage principal où se trouvaient les appartements de Henri, de la Reine, de la sœur du Roi et de Wolsey, une chapelle avec oratoires, et une salle de banquet. Les murs, au-dessus de la brique, étaient de toile peinte, montée sur des cadres de bois, et mesuraient à peu près 10 mètres de haut. Ils étaient garnis de tant de fenêtres vitrées que Fleuranges nous dit que « la moitié de la maison estoit toute de verrine » (24), et l'ambassadeur de Mantoue parle aussi de la superbe qualité de ce verre qui donnait « vna claritade come se fusse al discoperto » (25). Au-dessus de ces fenêtres couraient une corniche et une frise ornées de dessins antiques. Le toit en pente était peint de façon à imiter l'ardoise et était muni de pots de cheminée en pierre. Toute la structure était crénelée et consolidée par des tours de briques percées de meurtrières; des statues de bois d'hommes en armes, portant des pistolets, des frondes et des arbalètes, défendaient ces remparts. Ces figures, sorties des romans de chevalerie, étaient inspirées, plus directement encore par les sièges de châteaux forts que l'on représentait dans les tournois et travestis si populaires au début du règne d'Henri VIII. Une porte imposante, ornée d'images de héros antiques, comme Hercule ou Alexandre, donnait accès au palais; tandis que devant cet arc, à l'extérieur, se trouvaient deux fontaines à l'antique surmontées l'une de Bacchus — au-dessus de la tête de qui on lisait cette inscription : « faicte bonne chere quy vouldra » — l'autre de Cupidon armé de son arc et de ses flèches. De la première fontaine coulait le vin et de la deuxième la bière, toutes les fois qu'un banquet était donné pour le roi de France. Ce bâtiment était relié au château par un passage couvert de verdure, à l'usage du Roi.

Une peinture à peu près contemporaine, qui se trouve à Hampton Court, représente ces détails très fidèlement **(Pl. VII)**. Elle montre, juste devant le château, la façade d'un bâtiment rectangulaire qui s'élève sur des murs de brique; les tours sont crénelées et défendues par des figures sculptées. On peut voir aussi les deux fontaines, de Bacchus et de Cupidon. Cependant les divergences abondent. Une comparaison entre le château, tel qu'il est présenté dans le tableau, et des dessins contemporains, révèle peu de points de ressemblance. Au-dessus de la porte du palais provisoire on peut voir un groupe de figures allégoriques dont on ne trouve pas mention dans les descriptions écrites. Les statues des défenseurs ne sont armées que de pierres. Il n'y a pas d'inscription au-dessus de la fontaine de Bacchus; et la fontaine de Cupidon est si inutilisable qu'elle a dû être inventée par le peintre. Le passage couvert n'apparaît nulle part. Enfin

(24) *Les Mémoires de Fleuranges*, loc. cit.

(25) Archives des Gonzague, Mantoue, *tom cit.*, fol. 183*b*. Cette description est tirée d'une étude beaucoup plus complète qui utilise des sources diverses, trop nombreuses pour que les références puissent en être données ici. Mais les comptes rendus les plus détaillés, exception faite de ceux que donnent les archives des Gonzague, et qui sont très complets, se trouvent dans *Sanuto*, XXIX, col. 233; HALL, p.. 605-607; *The Chronicle of Calais*, pp. 79-85.

la présence d'une statute de saint Michel au-dessus de la porte anglaise prouve que cette peinture ne doit pas être tenue pour une représentation exacte de ce qu'on pouvait voir au Camp du Drap d'Or, mais plutôt pour une sorte de résumé des festivités, une synthèse d'impressions diverses.

Sur l'intérieur du palais nous ne possédons que des renseignements inexacts et qui se répètent souvent. Une description assez complète du mobilier et de la décoration des divers appartements nous est parvenue (26), mais si l'on sait que tous les murs étaient tendus de riches tapisseries, et que la rose des Tudor et d'autres emblèmes figuraient partout, on ne peut guère se faire une idée d'ensemble sur la décoration du palais. Les commissaires chargés de la construction avaient écrit à Wolsey pour le prier d'obtenir un avis éclairé sur les emblèmes et devises destinés à orner les murs et plafonds de « maistre Mayuu, who dwelleth with the busshope of Excester, maistre Barkleye the blacke monke and poete »(27). Ce dernier, pense-t-on, est Alexander Barclay, latiniste bien connu et auteur du *Shyp of Folys;* son associé, qui n'a pas été identifié, vivait avec l'évêque qui était à l'époque John Voysey. C'est à Voysey que Barclay avait adressé la préface de sa traduction du *Jugurtha* de Salluste, si bien qu'un lien entre les deux auteurs est très vraisemblable.

Ainsi était dressée la scène destinée aux spectacles chevaleresques qui allaient suivre. La tente française évoquait ce thème de la chevalerie par la statue de saint Michel qui la dominait. Le palais anglais, visant le même but, présentait plus de recherche encore dans le rappel des romans de chevalerie, et tous les spectateurs y furent sensibles : un auteur le compare aux palais décrits dans l'*Orlando Innamorato* de Bojardo, et dans l'*Orlando Furioso* de l'Arioste (28); un autre dit que le passage couvert était « difficile comme le Chateau de Dedalus ou le jardin de Morgue la Fée du temps des Chevaliers errans » (29).

Le 31 mai Henri arriva à Calais où il resta quelques jours, tandis que Wolsey rendait visite à François à Ardres et mettait au point les dernières dispositions pour l'entrevue royale. On a souvent décrit le faste de la suite de Wolsey; mais on ne saurait trop souligner le fait que le cortège qui accompagnait le cardinal-légat était beaucoup plus nombreux que ceux de l'Archevêque de Canterbury, du Duc de Suffolk et du Duc de Buckingham réunis (30). Wolsey avait été l'instigateur et le principal organisateur de la rencontre. Il avait présidé non seulement à la conduite des négociations, mais aussi à l'établissement de détails tels que le plan du palais provisoire de Guisnes : il en avait conservé les dessins

(26) Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.*, fol. 183*b*-185*b*.
(27) *The Chronicle of Calais*, p. 83.
(28) Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.*, fol. 173*b*, lettre de Soardino, datée du 12 juin.
(29) *Lordonnance*.
(30) *Rutland Papers*, éd. W. Jerdan, Camden Society, 1842, pp. 28-39 : on y trouve la liste des membres de la suite du Roi d'Angleterre et des dignitaires anglais; il convient de comparer cette liste avec celle que donne *The Chronicle of Calais*, pp. 19-28.

par devers lui, et les commissaires s'y réfèrent sans cesse (31). Le Cardinal fut le seul, de tous les dignitaires anglais, à se voir attribuer des appartements dans le palais royal; c'est là qu'il offrit de splendides banquets aux nobles et prélats français, tandis que lui-même était reçu à Ardres par la Reine-mère de France. Le premier cortège solennel qu'on vit fut le sien, et Wolsey avait trop le sens de la mise en scène pour ne pas faire de ses visites à Ardres l'occasion d'étaler son faste et sa puissance (32).

Le 5 juin, le roi d'Angleterre et sa suite se rendirent de Calais à Guisnes, et le jeudi 7 juin tout était prêt pour l'entrevue personnelle entre les deux rois qui devait à coup sûr résoudre tous les problèmes politiques européens. A ce moment encore des difficultés surgirent au sujet de l'organisation de la rencontre et pendant un moment, lors d'une discussion entre Wolsey et François, on craignit que toute l'entreprise ne s'effondrât (33). Cependant un accord fut finalement atteint et le Cardinal retourna à Guisnes, abandonnant à son maître royal le devant de la scène.

Le lieu de la rencontre avait été soigneusement choisi et préparé; le nom en est intéressant car il jette un doute sur l'explication longtemps en faveur qu'on a donnée du titre de *Camp du Drap d'Or*. Ce fut Du Bellay qui la propagea en écrivant :

> Je n'ay que faire de dire la magnificence de leurs accoustremens, puisque leurs serviteurs en avoient en si grand superfluité, qu'on nomma ladite assemblée le camp du Drap d'Or (34).

Un écrit de l'époque note que l'entrevue eut lieu dans une petite vallée, « nomée le Valdore » et plus loin répète ce nom (35). Deux observateurs italiens décrivent le site comme « antiquitus appelatur Val di Oro » ou « Valis aurea »; tandis qu'un récit anglais le nomme le « goulden dale » (35). Il est donc possible que l'événement doive son titre célèbre, de façon toute prosaïque, à un ancien nom de lieu, mais il est inutile d'insister sur ce point.

On avait donné un aspect plus symétrique à la vallée en y édifiant deux monticules artificiels; cet embellissement de la nature devait marquer la première halte des deux cortèges qui s'avançaient l'un vers l'autre, venant en sens inverse (37). Richard Gibson, sergent des tentes du Roi, avait fait planter quatre oriflammes pour marquer le lieu de la rencontre; mais ils furent enlevés par

(31) P.R.O., S.P. I/20, fol. 77*a*.
(32) *La Description et Ordre du Camp Festins et Joustes*, Paris, 1520, donne une description détaillée du cortège qui accompagna Wolsey à Ardres le 1er juin. Il convient de la comparer avec celle de *Lordonnance*.
(33) Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.*, fol. 170*a*; voir *State Papers, Venetian*, III, 73, pour un résumé de cette lettre.
(34) *Les Mémoires de Martin du Bellay*, dans *Nouvelle Collection* etc., V, p. 131.
(35) *Lordonnance*.
(36) *Sanuto*, XXIX, col. 20, 234; Bodleian Library, Oxford, Ashmolean Ms. 1116, fol. 100*b*.
(37) Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.*, fol. 170*a*.

Chastillon, Maréchal de la Cour de France; ce fut la cause d'une altercation violente, qui fut néanmoins rapidement étouffée (38). Au centre de la vallée était dressée une tente pourpre, décorée de drap d'or (39). La Cottonian Collection a conservé un dessin de tente royale, parmi d'autres dessins qui semblent avoir trait à une grande festivité, et peut-être au Camp du Drap d'Or lui-même (40). Les parois de la tente représentée là sont pourpres, avec un motif linéaire en or. Le long de la frise, sous le toit, se répètent les devises « DEV EST MON DROET » et « SEMPER VIVAT IN ETERNO ». Une corniche dorée, sur toute la longueur du toit, présente une moulure où la fleur de lys alterne avec la rose des Tudor. Aux angles du toit sont perchées des représentations sculptées des animaux héraldiques du souverain, qui portent des oriflammes aux armes royales. Ce doit être dans une belle tente de ce genre que les deux rois eurent leur premier entretien **(Pl. VIII).**

A cinq heures de l'après-midi un signal fut donné par un canon du château de Guisnes, et un autre canon, à Ardres, lui répondit. Alors les deux immenses cortèges, qui se tenaient prêts, se mirent en route vers le Val d'Or (41). En tête du cortège anglais venaient deux mille fantassins, précédés par cinq cents gardes vêtus aux couleurs du Roi; ils étaient suivis par un détachement d'archers de la garde du Roi et de celle du Cardinal, par des gentilshommes, des porteurs de masse et des sonneurs de trompette. Ensuite venait la partie la plus importante du cortège : le Roi, Wolsey, leur escorte personnelle, divers officiers et dignitaires, ainsi que les ambassadeurs les plus importants. Wolsey était précédé par son porte-croix et Henri par le Marquis de Dorset, portant le Glaive de l'Etat. Le Roi était somptueusement vêtu et montait un cheval bai harnaché selon une mode toute nouvelle « of fyne Golde in Bullion, curiously wroughte, pounced and sette with anticke woorke or Romayne Figures » (42). Parmi les dessins manuscrits, auxquels il a déjà été fait allusion, il en est un groupe qui a pour sujet le harnachement du cheval et qui mérite d'être rapproché de la description de Hall. Un de ces dessins se compose d'une série de têtes antiques, avec des glands accrochés à leur barbe; un autre montre un chevalier dont la monture porte une housse décorée de grandes roses Tudor, en relief très marqué, et d'une grosse tête de lion en or **(Pl. IX)** (43). Le cortège anglais est représenté dans la peinture de Hampton Court, qui, comme nous l'avons dit, n'est qu'un résumé approximatif où bien des détails sont omis, et qui est peu exact sur des points tels que l'habillement du Roi. Le tableau montre aussi le cortège comme s'il mar-

(38) HALL, p. 608.
(39) *Sanuto,* XXIX, col. 20 dit « una paviglione d'oro in cremexin ». Les Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.,* fol. 195*a* parlent d'une tente « di brochato in campo de cremesi ».
(40) British Museum, Cottonian MS., Augustus III. La tente dont il est question ici est le n° 18.
(41) La description résumée de ces cortèges est faite d'après les nombreux récits déjà cités et qu'il serait fastidieux de rappeler ici.
(42) HALL, p. 609.
(43) Cotton Ms., Aug. III, n°s 28 et 35.

chait de Guisnes vers le château de Guisnes; cela donne une composition agréable, mais sans valeur historique.

En tête du cortège français venaient de hauts personnages de la maison royale, chevauchant deux de front; puis la garde royale composée d'environ cent lansquenets et Suisses « con le pene ne le barete che minazevano il cielo » (44). Ils étaient accompagnés de leurs joueurs de flûte et de tambour. Après quoi marchaient divers musiciens, gentilshommes, et le Grand Ecuyer; ensuite, le Connétable de France avec le Glaive de l'Etat. Derrière eux chevauchait François, sa monture et sa personne surchargées de pierreries, et suivi des plus importants dignitaires de la cour, accompagnés par des ambassadeurs; enfin toute une foule de gentilshommes et d'archers de la garde.

Cependant, même à cette heure tardive, l'atmosphère de méfiance régnait encore plus qu'avant. Des deux côtés on envoyait des nobles, pour enquêter sur la force du cortège opposé, sous couleur de présenter les salutations traditionnelles. Le résultat fut que François, à un moment donné, fit arrêter le cortège tout entier, tant qu'il ne fut pas suffisamment rassuré pour poursuivre son chemin; tandis qu'Henri, apprenant que des troupes françaises s'infiltraient dans la campagne environnante, était sur le point de décider de faire marche arrière (45). Mais enfin les deux groupes atteignirent le vallon et firent halte, l'un en face de l'autre, sur les deux éminences qui donnaient à la scène sa symétrie. Un silence complet régna pendant un court instant. Puis soudain éclata une fanfare de « Trumpettes, Sagbuttes, and all other Minstrelles on bothe sides ». Un nouveau silence très dramatique suivit. Alors les deux rois se détachèrent solennellement de leur suite et avancèrent lentement à cheval. Lorsqu'ils eurent parcouru quelque trente pieds, ils enlevèrent leur coiffure, saluèrent, puis donnèrent de l'éperon à leur monture, avec violence, comme s'il s'était agi de « deux hommes darmes quand ils veulent combattre à lespee » (46). Toujours à cheval, ils essayèrent de s'embrasser, mais devant la difficulté de la chose, ils décidèrent de mettre pied à terre; ce fut là encore une occasion pour les deux princes guerriers de manifester leur rivalité, chacun essayant de prendre l'autre de vitesse en descendant de selle. Après quoi vinrent des démonstrations d'affection feinte, et les deux rois entrèrent dans la tente, se tenant par le bras pour éviter le problème des préséance. Ils demeurèrent ensemble un court moment; leur conversation fut l'objet de nombreux rapports, tous dénués de fondement. Puis chacun retourna chez soi, au son joyeux de la musique et dans l'allégresse générale.

La deuxième entrevue de François et d'Henri eut lieu le samedi dans la lice, lorsque les écus royaux furent hissés sur l'Arbre d'Honneur. La construction de celle lice avait posé de très difficiles problèmes de préséance. Une querelle s'éleva au sujet de sa situation exacte par rapport à Guisnes et Ardres, les Français

(44) *Sanuto*, XXIX, col. 19.
(45) *Ibid.*, col. 28.
(46) *Lordonnance.*

estimant que ce serait pour eux un déshonneur si le lieu du tournoi se trouvait plus près de Guisnes, d'autant que le terrain, en principe à mi-chemin entre les deux villes, appartenait à l'Angleterre (47). Le champ clos mesurait environ 300 mètres de long sur 110 mètres de large et était entouré d'un fossé et d'un rempart. A ses deux extrémités se dressaient des arcs de triomphe, en prolongement desquels se trouvait la barrière, d'environ 80 mètres de long. On avait tout d'abord mis des barrières latérales, utilisées lors d'un récent tournoi à Paris, mais elles furent enlevées à la demande d'Henri, ce qui fit faire des écarts aux chevaux et gâcha souvent la joute (48). Autour du champ clos on avait dressé des tribunes pour les spectateurs, celles de droite étant réservées aux rois. De part et d'autre de l'entrée principale, du côté de Guisnes, se trouvait une chambre où chacun des rois devait revêtir son armure. François se vit attribuer celle de droite. L'élément le plus remarquable de la lice était l'Arbre d'Honneur où les combattants devaient présenter leur écu et lancer leur défi aux hérauts. Il existe plusieurs descriptions de cet arbre artificiel, fait d'un aubépin et d'un framboisier entrelacés; mais la meilleure est celle des *Revels Accounts* qui nous apprend qu'il était constitué de treize poteaux, chacun long de 13 mètres; plus de 600 mètres d'étoffes diverses furent employés pour recouvrir le tronc et figurer les feuilles, tandis qu'il fallût plus de trois mille fleurs et boutons d'aubépine, faits de soie; quelque dix-huit cents fleurs de framboisier, deux mille quatre cents cerises de satin cramoisi et deux mille fleurs de satin blanc achevaient de décorer et de colorer cette plante hybride (49).

Les préparatifs de la seconde entrevue royale dans cette lice révèlent le même souci extrême de préserver l'égalité entre les deux camps. Une ordonnance de la cour anglaise établissant le cérémonial pour cette festivité spécifie le nombre de nobles et de gardes qui doivent accompagner chacun des rois et insiste sur le fait que les troupes françaises et les troupes anglaises à chacune des entrées devaient être d'effectifs égaux (50). La mise en place des écus royaux sur l'Arbre d'Honneur ne se passa pas non plus sans incident, car un différend s'éleva entre les hérauts pour savoir lequel des deux écus devait être suspendu le premier et à droite. Henri résolut le problème en faisant placer les armes du Roi de France à droite et les siennes à gauche, à la même hauteur (51).

Le dimanche 10 juin fut marqué par deux banquets royaux; François se rendit à Guisnes sur l'invitation de la reine d'Angleterre, et Henri alla à Ardres pour y être reçu par la reine de France. On y vit le même soin d'égalité rigoureuse; le départ et le retour des rois furent chaque fois annoncés par une salve d'artillerie. Des « entremets » héraldiques fort compliqués furent présentés à Ardres, notamment « des Salemandres Liepards et Ermines portant les armes

(47) *The Chronicle of Calais*, p. 87.
(48) *La Description;* Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.*, fol. 174*b*-175*a*.
(49) P.R.O., E. 36/217, fol. 279-288. Consigné dans Brewer, III, ii, p. 1553.
(50) *Rutland Papers*, p. 43.
(51) *Lordonnance*.

desdits Roys et Roynes, qui estoit une chose triomphante » (52). Les deux réceptions se terminèrent par de la musique et des danses; mais à Guisnes, avant le bal, François embrassa toutes les dames, sauf quatre ou cinq qui étaient « ould and not faire standing together » (53) — amusante critique de la sensibilité du roi de France aux charmes féminins.

Le jour suivant vit le commencement des jeux guerriers dont la préparation avait mobilisé depuis des mois les énergies des deux côtés. Un livre de dépenses tenu par Sir Edward Guildford, maître d'armures de Henri VIII, montre que dès le 9 avril des hommes avaient été employés sur le continent à préparer le tournoi du Camp du Drap d'Or (54). Ce document nous révèle les énormes quantités d'armes et d'armures qui furent réunies, notamment « myllen swerdes for the turney », six cents épées à deux mains, cent épées lourdes pour le combat à cheval et quatre cents épées lourdes pour le combat à pied. On y prescrit également la fabrication de javelots pour le combat aux barrières, faits avec trois mille « choysse sparres » (55). Le même livre contient le compte des dépenses pour l'établissement d'une armurerie à Calais, le démantèlement de la fabrique d'acier de Greenwich et son transport à Guisnes, ainsi que pour la construction de quatre forges dans cette ville (56).

La volumineuse correspondance entre Sir Richard Wingfield, ambassadeur d'Angleterre près de la Cour de France, et le roi Henri, jette une lumière intéressante sur l'arrière-plan de ces tournois. Il existe en particulier un mémoire qui démontre, comme nombre de documents déjà cités, le soin extrême qui fut pris pour éviter tout incident international (57). Il attire l'attention sur les dangers qui risquent de résulter de ce grand rassemblement de chevaliers, avides de gloire, et suggère diverses restrictions pour limiter les accidents : par exemple, l'emploi facultatif de l'épée à deux mains. Les résultats de ces négociations apparaissent dans les articles qui énoncent les règles des trois types de combat : la joute, le tournoi à cheval et le combat à pied à la barrière. On insiste sur le fait que dans ces rencontres devaient être employées des armes émoussées choisies « seulement pour lesquelles force, agilite, plaisir et passetemps » (58). Cependant, et malgré ces précautions, un chevalier français mourut tragiquement des blessures reçues alors qu'il joutait avec son frère (59).

Le combat à la lance fut de qualité inégale, en raison du vent et de la pluie qui empêchèrent même toute joute le mercredi 13 et de l'enlèvement des barrières de côté qui fit faire des écarts aux chevaux. En dépit de l'enthousiasme de commande manifesté par les spectateurs pour les prouesses royales un coup

(52) *Ibid.*
(53) Ashmolean MS. 1116, fol. 101*a*.
(54) P.R.O., E. 36/9.
(55) *Ibid.*, fol. 13*a* et 17*b*.
(56) *Ibid.*, fol. 15*a*-17*a*.
(57) P.R.O., S.P. I/20, fol. 44. Consigné dans Brewer, III, i, 807.
(58) *Lordonnance*.
(59) *Sanuto*, XXIX, col. 244.

d'œil aux résultats, qui nous ont été conservés, montre que les rois ne s'en tirèrent pas mieux que la moyenne des combattants (60). Un des aspects les plus remarquables de la joute fut la richesse des costumes et des devises arborés par les participants. Les Français se distinguèrent grâce à une ingénieuse devise, en images accompagnées de légendes, qui se prolongea comme un roman-feuilleton, durant toute une semaine, une phrase étant ajoutée chaque jour. Le premier jour ce furent « Corbyns fethers round and buckled » (61) (des plumes de corbeau, rondes et enchaînées), ce qui représentait un jeu de mots sur *cor,* le cœur, et *penne,* la plume ou *peine;* la plume arrondie signifiait que la peine était sans fin; le sens total était donc *a harte fastened in pain endless* (un cœur enchaîné par une peine infinie). Deux jours plus tard apparurent le mot *quando* et la lettre L, représentant le pronom *elle* d'où le sens *quand elle.* Les spectateurs durent attendre au samedi pour connaître la fin (62) : un petit livre, *liber,* sur lequel était écrit *a me,* ces mots étant entourés d'une chaîne de fer brodée : ce qui voulait dire *libera me* — délivrez-moi — des chaînes. Ainsi la phrase entière, selon l'interprétation de Hall, était *hart fastened in paine endles, when she delivereth me not of bondes* (cœur emprisonné dans une peine sans fin, quand elle ne me délivre pas des chaînes).

Les Anglais se contentèrent de devises plus courtes, par exemple un cœur en feu, surmonté d'une main tenant un arrosoir destiné à éteindre les flammes, la légende étant « pour réveiller » (63). Une autre devise montrait un chevalier sur sa monture, gravissant une colline; son cœur est transpercé par une flèche lancée par une dame qui sort d'un nuage, et en-dessous on lit « In loue whoso mounteth, passeth in peril » (64). Mais la devise anglaise la plus spectaculaire consistait en petites collines, à l'arrière-plan, d'où sortaient des branches de basilic faites d'or fin ouvragé, chaque feuille et chaque branche étant indépendante, mais solidement fixée aux autres; en-dessous était la légende « Break not these swete herbs of the riche mounte, doute for dammage » (65) (ne brise pas les tendres plantes de la colline fertile, redoute le dommage). Les *Revels Accounts* confirment que ces branches étaient faites d'or pur et ajoutent qu'elles furent arrachées par les Français, et portées comme ornement à la Cour de France et à la Cour d'Angleterre, et qu'ainsi furent « wastyd all moost all the bassylles » (66).

Cependant, malgré les jeux et divertissements, l'atmosphère de méfiance subsistait. Pour s'efforcer de la dissiper, François, accompagné seulement de quelques gentilshommes, se rendit inopinément, le dimanche 17 juin au matin, au château de Guisnes. Ce geste de confiance était certainement fort habile, et

(60) Les résultats des tournois sont donnés dans *Lordonnance.*
(61) Hall, p. 611-614.
(62) *Sanuto,* XXIX, col. 243; Hall fait erreur sur la date à laquelle cette devise fut présentée.
(63) *Sanuto,* XXIX, col. 243.
(64) Hall, p. 616.
(65) Hall, p. 617; *Sanuto,* XXIX; col. 246-247.
(66) P.R.O., E. 36/217, fol. 161.

incita Henri à rendre la visite au matin du mardi suivant (67). La soirée du dimanche fut consacrée à un banquet suivi de danses et de mascarades. Henri et ses compagnons présentèrent trois mascarades à Ardres; ceux du premier groupe étaient travestis en Orientaux; ceux du second portaient de longues robes de satin bleu de coupe ancienne, sur lesquelles était brodée la devise *adieu jeunesse,* pour souligner le déguisement en vieillards; ceux du troisième où figurait le Roi, étaient vêtus de drap d'or garni de soie blanche et doublé de taffetas vert, et chacun portait sur le visage un masque avec une barbe faite de fils d'or pur (68).

La semaine suivante vit la fin de la joute, à laquelle succéda le tournoi à cheval à l'épée, et le vendredi débuta le combat à la barrière. Tandis que les rois et les nobles s'amusaient à ces jeux guerriers, Wolsey réussissait à retenir une partie de l'attention en se rendant à un banquet à Ardres le lundi, et en chantant la messe et en recevant les prélats et ambassadeurs français le mardi. Mais son grand triomphe devait aussi avoir pour cadre le champ du tournoi, car ce fût là que durant la soirée du vendredi une chapelle de bois fut dressée (69). La tribune royale servit d'estrade aux spectateurs, et deux enceintes y furent réservées aux rois, et délimitées par des tapisseries; en face se trouvait la chapelle, qui se composait de plateformes dressées sur des piliers et tendues de tapisseries. Au centre de la plateforme supérieure se trouvait l'autel, garni de statues d'argent, de chandeliers, vases et bassins d'or, et d'un crucifix enrichi de pierreries; ces objets avaient été, selon l'ambassadeur de Mantoue, empruntés à l'oratoire du Roi dans le palais provisoire. A la droite de l'autel se trouvait un dais pour le Cardinal Wolsey; un autre dais, un peu plus bas, était destiné au Légat, de Boissy, tandis que plus bas encore se tenaient les évêques. L'espace entre la chapelle et la tribune était occupé par les chœurs et les instrumentistes des deux chapelles royales.

La messe commença à midi, le samedi 23 juin; les évêques aidèrent Wolsey à revêtir ses ornements, et les membres les plus éminents de l'aristocratie anglaise lui présentèrent l'eau pour se laver les mains. Le premier introït fut chanté par les choristes anglais, et le second par les Français, car on avait décidé (une fois encore pour préserver une stricte égalité) que l'organiste anglais accompagnerait les Français, et l'organiste français les Anglais, et que les deux chœurs chanteraient en alternance. On remarque que les évêques qui assistaient Wolsey employaient le même cérémonial que si la messe eût été dite par le Pape lui-même (70). Après la fin du service, le secrétaire d'Henri, Pace, prononça une indulgence plénière.

(67) *Sanuto,* XXIX, col. 30 et 244; Archives des Gonzague, Mantoue, *tom. cit.,* fol. 177*b*.

(68) P.R.O., E. 36/229, p. 91. Comparez ces *Revels Accounts* avec Hall, p. 615 : la similitude est si frappante qu'elle laisse supposer que le chroniqueur a utilisé les documents officiels.

(69) Hall, p. 618; *Les Mémoires de Fleuranges,* p. 71; *La Description; Sanuto,* XXIX, col. 248; Archives des Gonzague, *tom. cit.,* fol. 179*b*-180*a*.

(70) Archives des Gonzagues, Mantoue, *tom. cit.,* fol. 180*a*-181*a*.

Un incident remarquable, au cours de cette messe, fut l'apparition, pendant la préface, d'un grand dragon, ou salamandre, crachant du feu, qui vola au-dessus de la lice, à la hauteur d'un carreau d'arbalète (71). Le tableau de Hampton Court représente une créature de ce genre, volant au-dessus du cortège anglais, et Sir Joseph Ayloffe, dans sa description de ce tableau, déclare ne pas croire à l'histoire de la salamandre et suggère que sa présence sur le tableau n'était qu'une allusion au dragon, emblème des Tudor (72). Cependant Ayloffe ignorait que l'apparition du dragon, rapportée dans un écrit de l'époque, est corroborée par un spectateur italien indépendant. De plus les comptes de Fowler gardent trace d'un paiement pour fourniture de la toile employée pour habiller un dragon, qui était sans doute cette pièce d'artifice en forme d'animal. Une explication nous est peut-être donnée par le fait que le 23 juin est la vigile de la nativité de Saint Jean-Baptiste, et que cette fête longtemps associée à la célébration païenne du solstice d'été était habituellement l'occasion de feux de joie et de feux d'artifice (73). De plus nous savons de façon certaine que des fusées volantes recouvertes d'étoffe de façon à figurer des dragons en feu étaient employées dès le xv[e] siècle pour faire sensation dans les spectacles et banquets (74). Il est probable que le dragon du Camp du Drap d'Or devait figurer dans les divertissements du soir et fut lâché trop tôt, soit par accident, soit par malveillance.

Le dimanche 24 juin fut le dernier jour de l'entrevue franco-anglaise et se termina, de façon caractéristique, au milieu des banquets et des mascarades, chacun des rois étant reçu au palais de l'autre. Des prix furent remis à ceux qui s'étaient distingués dans les tournois, et les rois et les reines échangèrent des présents. Hall a laissé une plaisante description d'Henri et de ses quatre groupes de masques. Le premier représentait les Neuf Preux, conduits par Hercule vêtu d'une peau de lion en étoffe d'or; le Roi figurait dans le second qui portait des masques avec barbe de fil d'or (75). Ces masques croisèrent François et sa joyeuse suite sur le chemin de l'aller, et les deux cortèges firent semblant de ne pouvoir percer les déguisements, par plaisanterie. Mais lorsqu'ils se croisèrent au retour

(71) *La Description; Sanuto,* XXIX, col. 248.

(72) Sir Joseph Ayloffe, « Description of an Ancient Painting in Windsor Castle », *Archaeologia,* III, (1786). Il s'agit d'une description très longue, mais superficielle du tableau qui se trouve maintenant à Hampton Court. Elle est utile néanmoins pour connaître les couleurs qui sont aujourd'hui assombries et changées en plus d'un endroit.

(73) Vanoccio Biringuccio; *De la Pirotechnia,* Venise, 1540, Liv. X, Cap. X, fait état de ces réjouissances, particulièrement à Florence et à Sienne.

(74) Par exemple au Banquet du Cygne en 1454, *Chroniques de Mathieu de Coussy,* éd. Buchon dans *Choix des Chroniques et Mémoires,* 1838, p. 152. Voir aussi la pièce d'artifice en forme de dragon aux fêtes de Warwick en 1572, J. Nichols, *Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth,* 1823, I, p. 320.

(75) P.R.O., E. 36/229, p. 101. Il est encore possible, à l'aide d'une lampe à rayons ultra-violets, de lire les noms des compagnons d'Henri VIII dans ces *Revels Accounts* — « In ployed for x. payer of hossys for lordes as the erell of devynsher, Mr. norres, Mr. nycollas carrew, Mr. thomas chayney, Mr. artur polle, lorde ferres, Mr. bryan, Mr. carre, lorde lenard, Mr. frances poynes ».

les deux monarques firent halte pour échanger de tendres adieux. Il fut dit, par la suite, qu'ils se mirent d'accord pour bâtir une église et un palais, à frais partagés, afin de se rencontrer fréquemment; c'était une dernière promesse vide après trois semaines de réjouissances inutiles et coûteuses.

Le cadre et les divertissements, au Camp du Drap d'Or, avaient été inspirés par la chevalerie. Il aurait dû s'ensuivre, en théorie, et pour mettre en œuvre cette quête tant vantée de la paix universelle, une tentative de rapprochement au moyen du langage international de la chevalerie. Mais il n'en fut rien en réalité. L'organisation du cadre de la rencontre avait été l'occasion d'une rivalité entre les deux nations dans le déploiement de leur habileté artistique, tandis que les tournois n'avaient fait que renforcer cet esprit de concurrence. On avait offert à l'Europe le spectacle de démonstrations d'affection feinte qui voilaient mal l'antagonisme profond. Toute l'affaire avait été gâtée par la présence de l'Empereur dans les coulisses, et le lundi, tandis que François regagnait Paris, Henri se rendait à Calais, pour y avoir la rencontre déjà arrangée avec Charles Quint.

Pendant la quinzaine qui suivit, Henri demeura à Calais, tandis que Wolsey engageait des négociations avec l'entourage de l'Empereur. La rencontre eut lieu le mardi 11 juillet, dans une petite vallée à l'intérieur de l'enclave anglaise sur le continent, et elle fut remarquablement dépourvue de tout faste (76). Après quoi les Anglais furent magnifiquement reçus à Gravelines (77); puis le jour suivant Charles fut escorté jusqu'à Calais où il fut salué par une salve d'artillerie si puissante que « l'air estoit effusqué et la mer en redontisoit » (78). Charles et sa tante Marguerite furent conduits à Staple Hall où ils devaient être logés (79). Ce soir-là Henri et une quinzaine de ses compagnons, masqués et travestis, rendirent visite à Charles en sa résidence, où l'on dansa et se divertit une partie de la nuit.

Pour le jeudi étaient prévus un banquet triomphal et des mascarades somptueuses, pour lesquels un théâtre circulaire avait été spécialement conçu. Il avait environ 27 mètres de diamètre et était construit sur un emplacement dégagé par la démolition de plusieurs bâtiments devant la trésorerie de Calais (80). Au centre se dressait une énorme colonne faite de huit mâts réunis par des câbles et des chaînes de fer et qui soutenait un toit de toile; les murs étaient faits de toile, sur cadres de bois. L'intérieur était disposé en gradins, avec des planchers en pente pour la commodité des spectateurs. Autour du mât central on avait dressé des tables pour les souverains et leur suite, ainsi que des estrades pour les musiciens et les chanteurs. A l'intérieur on pouvait voir « the whole sphere por-

(76) *Sanuto*, XXIX, col. 250-251.
(77) Ashmolean MS. 1116, fol. 103*a*; Hall, pp. 620-621.
(78) *Le Triumphe Festifz... faict... en la Ville de Calais*, Arras, 1520.
(79) *Rutland Papers*, pp. 51-55.
(80) *Sanuto*, XXIX, col. 251; Ashmolean MS 1116, fol. 103*a*.

trated » (81) : le plafond était de toile couleur d'azur et parsemé d'étoiles dorées. avec des représentations du soleil, de la lune et des planètes, faites de miroirs. Sur le rebord de l'étage supérieur étaient peints la terre, la mer et le ciel. La terre était couverte de moulins à vent, de tours, de maisons, d'arbres et d'animaux; la mer portait des bateaux, des poissons et des monstres marins; tandis que l'air était empli de nuages, de vents qui soufflaient et d'oiseaux en plein vol. Dans les régions de l'air on pouvait lire mainte inscription concernant l'origine des vents et des nuages, empruntée comme le fit remarquer un Vénitien, à la *Météorologie* d'Aristote (82). Un manuscrit plus tardif, du XVI[e] siècle, donne une liste de quelque 54 phrases latines employées pour décorer cet édifice et les quatre dernières, qui ornaient la sphère céleste, sont certainement très proches d'un des chapitres de la *Météorologie* (83) :

Ex motu Lunae fit motus aeris
Ex motu elevato ad infina regione aieris per frigidate congellata fit pruma
Ex humore elevato ad media regione aieris per calore solis et alioris astrorum fiunt nubes
Ex congelatione nubes grossate per guttas descendentes fit pluvia (84)

Du plafond pendaient des lustres « triomphans a merveille », et entre chaque groupe de deux lustres on voyait des figures en osier, vêtues de soie et tenant des torches. Une autre source de lumière consistait en cornes d'abondance, servant de chandeliers et fixées sur les mâts sur le pourtour du bâtiment.

On entrait dans le théâtre par un vestibule long de 10 mètres. Au-dessus de la porte, à l'extérieur, se trouvaient trois statues; celle de droit représentait Hercule; celle de gauche un homme d'armes. Au centre, le roi Arthur tenant une table ronde. A ses pieds était un cartouche portant trois couronnes d'or, les armoiries généralement attribuées à Arthur dans les livres héraldiques contemporains (85), et en-dessous on lisait ces vers :

Moy Artus roy chef de la table ronde
Principal chef de tous cueurs vallereux
Vueil recevoir de volunté parfonde
Tous nobles cueurs par effets vertueux
Princes puissans preux et audacieux
Aymans honneur soubz vostre seigneurie
Suyvez mes faitz et ma chevallerie (86).

(81) Hall, p. 621; *Sanuto,* XXIX, col. 252; *The Chronicle of Calais,* pp. 29-30; Archives des Gonzague, Mantoue, E. XII, 3 — une lettre de Gravelines, datée du 15 juillet 1520.
(82) *Sanuto,* XXIX, col. 252.
(83) Aristote, *Meteorologica,* éd. H.D.P. Lee pour la Loeb Library, 1952, Lib. I, Cap. IX.
(84) Ashmolean MS. 1116, fol. 105*a*.
(85) Voir, par exemple, *Banners, Standards and Badges,* éd. Lord Howard de Walden, the De Walden Library, 1904, p. 32; et *Two Tudor Books of Arms,* the De Walden Library, 1904, p. 7.
(86) *Lordonnance.*

Sous ces vers on voyait un bouclier doré, montrant deux mains, étreignant chacune une épée nue, avec la devise *Cui adhereo praeest*. De nombreuses autres statues étaient placées dans le vestibule, au-dessus de la porte d'entrée à l'intérieur, et dans le bâtiment lui-même. Chacune portait un bouclier armorial avec quelque sentence morale latine ayant trait à l'amitié ou aux joies des banquets : *Amicitiam omnibus rebus preponamus,* disait l'une; *Nox illuminabitur in deliciis,* proclamait l'autre (87).

La direction des travaux de construction, à Calais comme à Guisnes, avait été confiée à Sir Edward Belknap, beau-frère de Henry Smyth, conducteur des travaux royaux (88). Sous ses ordres travaillait toute une armée d'artistes, d'ouvriers et de manœuvres, mais quatre noms méritent particulièrement d'être retenus : Richard Gibson, John Browne, John Rastell et Clement Urmeston. Ces quatre hommes travaillèrent souvent en équipe pour la production des nombreuses fêtes données par Henri VIII.

Richard Gibson joua un rôle important dans l'histoire des spectacles et fêtes de cour en Angleterre, depuis le début du règne d'Henri VIII jusqu'à sa mort en 1534. Il débuta comme acteur d'intermèdes, sous Henri VII, puis reçut une charge dans la Garde-Robe royale, et finalement devint en 1518 Sergent des Tentes (89). Comme ses collègues il s'employait à n'importe quoi si besoin était, et on trouve trace de paiements qui lui furent faits en 1503 pour avoir peint l'effigie funéraire d'Elizabeth, femme d'Henri VII (90). Au Camp du Drap d'Or on lui confia la couverture des toits, et sa lenteur à s'acquitter de cette tâche causa la consternation parmi les commissaires (91). Il devint apparemment indispensable à l'organisation des menus plaisirs du Roi, et avait pour charge de recruter artistes et ouvriers, et de procurer les matériaux de construction, les costumes et les accessoires; ses comptes soigneusement tenus sont notre meilleure source d'information sur les fêtes à la cour d'Henri VIII (92).

John Browne fut nommé peintre du Roi en 1511 et le resta jusqu'à sa mort en 1532 (93). Sa carrière illustre la diversité de talents qu'on attendait d'un

(87) Ashmolean MS. 1116 donne cinquante-quatre sentences; *Le Triumphe Festifz* donne des détails emblématiques sur treize d'entre elles.

(88) Hall, p. 600 dit que les artificiers à Guisnes étaient « vnder the rule of sir Edward Belknap ». *Rutland Papers* dans un compte rendu de la rencontre entre Anglais et Impériaux dit, à la p. 55, que « as touching the making of the bankett house, the charge therof is commytted to Sir Edward Belknap ». Pour des détails sur la carrière d'administrateur de Belknap, voir W.C. Richardson, *Tudor Chamber Administration (1485-1547),* Louisiana State Univ. Press, 1952, particulièrement pp. 198-214.

(89) Voir E.K. Chambers, Notes on the History of the Revels Office under the Tudors, 1906. pp. 6-7, et du même auteur *The Elizabethan Stage,* 1923, II, pp. 77-80.

(90) W.H.St. John Hope, « On the Funeral Effigies of the Kings and Queens of England », *Archaeologia,* LX, (1907), pp. 550-551.

(91) *The Chronicle of Calais,* p. 83.

(92) Ces manuscrits sont conservés au Public Record Office. Ils ont été enregistrés correctement, mais non pas complètement, dans les quatre premiers volumes de Brewer. Avec les récits et descriptions de Hall ils donnent une très bonne idée des fêtes à la cour d'Henri VIII.

(93) J.G. Nichols, « Notices of the Contemporaries and Successors of Holbein », *Archaeologia,* XXXIX, pp. 22-25; E. Auerbach, *Tudor Artists,* 1954, pp. 12-15, 144.

artiste à cette époque : on le voit exécuter des peintures héraldiques pour les funérailles, des bannières et des blasons pour les campagnes militaires, faire des décorations pour les cortèges à travers les rues de Londres (94), enfin orner les plafonds aux palais provisoires de Guisnes et de Greenwich en 1527; et son élection comme magistrat municipal, malgré son peu d'empressement à accepter cette charge, prouve l'importance de sa position dans la Cité.

John Rastell s'était, durant la guerre de 1512-1514, trouvé en rapport avec Sir Edward Belknap qui avait obtenu pour lui les terres et les biens de Richard Hunne, le célèbre hérétique (95). C'était un homme aux activité multiples : homme de loi, imprimeur, auteur dramatique, chroniqueur, propagandiste de la Réforme, et se voulant explorateur et voyageur. Il s'était fait bâtir un théâtre sur ses terres, à Finsbury, et y organisait des représentations publiques. Il était de plus lié avec les plus importantes personnalités littéraires de Londres, ayant épousé la sœur de Sir Thomas More. C'est à Rastell, Browne et Urmeston que fut confiée la décoration du toit à Guisnes, et ce sont eux que les commissaires auraient aimé voir jeter en prison pour châtier la lenteur de leur travail (96). Rastell avait conçu un des chars du cortège triomphal de Londres, pour la réception de Charles Quint en 1522; il en avait fait, de façon significative, une représentation du ciel, où étaient peints des nuages, des planètes, des étoiles, et les hiérarchies des anges. Le Professeur Reed a attiré, il y a déjà longtemps, l'attention sur l'intérêt que portait Rastell à la cosmologie (97) et cité, outre cette décoration de 1522, la salle de banquet édifiée à Greenwich en 1527, sa devise d'imprimeur qui représentait le Père Céleste, le soleil, la lune et les planètes au-dessus des quatre éléments, et son ouvrage, aujourd'hui perdu, mais mentionné par Bale, les *Canones Astrologicos* (98). Il aurait pu parler aussi du théâtre circulaire de Calais auquel il est extrêmement probable que Rastell travailla sous les ordres de son ancien chef Belknap. Et à propos du genre de décoration employée à Calais on devrait aussi citer l'interlude écrit par Rastell, *Les Quatre Eléments,* dont la préface promet au lecteur de le renseigner sur les qualités, les propriétés et la situation des éléments, sur la génération et la corruption des choses par leur mélange, sur la cosmographie et les mers, et sur les causes de la pluie, de la neige, de la grêle, des vents, du tonnerre, de l'éclair, des étoiles ardentes et des feux qui volent à travers les airs (99). Tous ces sujets sont très proches de la décoration du théâtre circulaire de Calais et du

(94) Guildhall Archives, Repertory IV, fol. 163 indique un paiement fait à l'alderman Brown pour la dorure de la croix de Cheapside. Il s'agit presque certainement de John Browne, peintre du Roi, qui fut élu magistrat municipal en 1522.

(95) A.W. Reed, *Early Tudor Drama*, 1926, p. 9.

(96) P.R.O., S.P. I/20, fol. 77, lettre du 21 mai 1520.

(97) A.W. Reed, *op. cit.*, pp. 19-20.

(98) John Bale, *Scriptorum Illustrium Maioris Brytanniae Catalogus,* Basle, 1557, 1559, pp. 659-60.

(99) John Rastell, *A new interlude and a merry of the nature of the iiij elements,* 1525 ?

contenu de la *Météorologie* d'Aristote qui semble avoir été la source de quelques unes des inscriptions qu'on pouvait lire dans ce théâtre.

Clément Urmeston était lui aussi un homme aux intérêts variés. Il fut d'abord apprenti de la Corporation des Epiciers à Londres, puis reçu maître dans cette corporation en 1502. Il se tourna ensuite vers d'autres activités, dans des circonstances que nous ignorons, car nous ne retrouvons son nom qu'à Guisnes en 1520 (100). Comme les autres artistes nommés ici il participa aux fêtes de 1527, fournissant les matériaux pour un étrange char qui avait pour thème les *Daunsing Lights* (Lumières dansantes) et qui faisait pendant au Père Céleste de Rastell, conçu pour le même événement (101). En 1530 Urmeston reçut un paiement pour un travail effectué dans les demeures de Wolsey à Esher et à York Place (102), et en 1532 il était occupé à fournir des ornements destinés au toit de la nouvelle galerie du palais de Westminster (103). Urmeston est principalement connu des historiens du XVI[e] siècle par trois brochures qu'il écrivit vers la fin de sa vie sur les questions sociales et économiques, et par un tract sur le problème des dîmes à Londres (104). Il semble que comme Rastell il prit part à la campagne de propagande de Cromwell en faveur de la Réforme, et il fit hommage à Cromwell d'un volume de *Sermons and Declaracions agaynst Popishe Ceremonyes* (105) où il expose une surprenante théorie politico-religieuse de la royauté, également contenue dans ses écrits économiques. Ses idées sont des lieux communs de caractère à la fois cosmique, médiéval et cabalistique, utilisés à des fins nouvelles. Urmeston fut peut-être influencé par sa longue collaboration avec Rastell et par les plafonds à décor cosmique auxquels il avait travaillé, car dans tous ses écrits on trouve la présence du soleil, de la lune, des étoiles, bien qu'il admette que ces termes de « goddes lawes namyd to be in ligt of sone and moone and sters perchaunce are strange and mysticall to erthly mens understandyng » (106). Il développe aussi une merveilleuse théorie sur la valeur de talisman de l'image visuelle, appliquée au cas particulier du Roi, idée qu'il croyait devoir être de grande utilité pratique et qu'il recommanda avec beaucoup d'ardeur à l'attention de Cromwell (107).

---

(100) On trouve un bref résumé de sa vie dans S.T. Bindoff, « Clement Armstrong and his Treatises on the Commonweal », *Economic History Review*, XIV, 1944-5. Il faut noter que ce résumé suit Brewer, II, ii, 3862, en donnant une fausse date pour une prestation qui devrait appartenir à l'année 1520. Ainsi nous ignorons tout de la carrière d'Urmeston jusqu'à cette année 1520, et non pas seulement jusqu'à 1516.

(101) P.R.O., E. 36/227, fol. 56*a*-57*a*.

(102) Brewer, IV, iii, 6390.

(103) Brewer, V, p. 448.

(104) Pour l'examen de ces documents et le problème de leurs dates, voir Bindoff, *op. cit.* Trois des brochures économiques d'Urmeston ont été publiées par R. Pauli dans *Drei volkswirthschaftliche Denkschrifter aus der Zeit Heinrichs VIII von England*, Göttingen, 1878. Deux d'entre elles ont été rééditées d'après Pauli dans R.H. Tawney and E. Power, *Tudor Economic Documents*, 1924, III, pp. 90-129.

(105) P.R.O., E. 36/197.

(106) *Ibid.*, p. 76.

(107) P.R.O., S.P. I/88, fol. 153-154; publié par Pauli, *op. cit.*, pp. 48-51.

Tels étaient les artistes et artisans employés à construire les palais provisoires anglais de 1520. Ce n'étaient pas des hommes de premier plan, mais ils n'en jouèrent pas moins un rôle important dans l'histoire des fêtes de cour au XVI^e siècle, et à ce titre ils méritent plus d'attention qu'on ne leur en a accordée jusqu'alors.

Le grand théâtre de Calais avait été destiné à abriter la présentation de huit mascarades qui devaient conclure les fêtes de l'entrevue du Roi d'Angleterre et de l'Empereur (108). Malheureusement ce bâtiment, comme la tente du roi de France à Ardres, succomba aux assauts du vent qui arracha le toit cosmique et ne laissa que les murs dépouillés de toute décoration, si bien qu'il fallut confiner les divertissements dans l'espace restreint de la Trésorerie. On observera que le théâtre anglais et la tente française étaient l'un et l'autre ornés d'une décoration inspirée par la cosmologie. Il y aurait plus à dire sur ce point. Le palais provisoire érigé à Paris pour la réception des ambassadeurs anglais en 1518 était décoré d'étoiles et de signes du zodiaque (109). Le chef-d'œuvre anglais du genre, bâti à Greenwich en 1527 pour la réception d'une ambassade française, et probablement encore debout en 1597 (110), s'enorgueillissait d'un ensemble décoratif représentant la terre, la mer et les cieux avec une précision érudite (111). Tandis que, beaucoup plus tard, le théâtre pour les masques construit à l'occasion de la réception par la reine Elizabeth des ambassadeurs français en 1581 avait un plafond qui portait une décoration cosmologique de même genre (112). Dans tous ces édifices furent produits des masques et des pièces de théâtre, et la salle en gradins, la représentation des cieux, la disposition des sièges en fer à cheval autour de la scène, sont trois points de ressemblance importants entre ces bâtiments provisoires et le théâtre public tel qu'il devait être vers la fin du siècle. Les palais provisoires et les salles de banquet sont loin d'avoir reçu toute l'attention que mérite leur importance dans l'histoire des fêtes de cour. Au premier plan de quelques unes des rencontres diplomatiques capitales du XVI^e siècle le palais provisoire fut l'occasion d'un déploiement d'ingéniosité nationale, de talent artistique et de virtuosité architecturale; il représentait à la fois une nécessité pratique et un instrument de propagande, de

(108) Les *Rutland Papers*, p. 56, montrent que la conception de ces masques fut confiée à William Cornyshe, Maître de la Chapelle royale. Cornyshe joua un rôle de premier plan dans les divertissements à la cour d'Henri VIII, et mérite, ainsi que quelques-uns des personnages mentionnés plus haut, qu'on lui consacre une étude plus approfondie. C.W. Wallace, *The Evolution of the English Drama up to Shakespeare*, Berlin, 1912, donne des documents très intéressants sur Cornyshe, mais les interprète de façon souvent erronée.

(109) *Sanuto*, XXVI, col. 331-334, 348, 349-350, 352-353.

(110) Hall, pp. 722-724, 734-735; *Sanuto*, XLV, col. 265-270. *De Maisse, A Journal of all that was accomplished by Monsieur de Maisse Ambassador in Angland from King Henri IV to Queen Elizabeth*, traduit par G.B. Harrison et R.A. Jones, 1931, p. 74.

(111) Les *Revels Accounts* de mai et novembre 1527 donnent d'abondants documents qui complètent les récits descriptifs. Ils sont conservés au Public Record Office; S.P. I/41, pp. 210-233 et pp. 235-274; S.P. I/45, pp. 20-41; E. 36/227.

(112) Raphael Holinshed, *Chronicles*, éd. H. Ellis, 1807-8, IV, pp. 434-435.

prestige. C'est sous cet angle qu'il faut étudier les palais d'Ardres, de Guisnes et de Calais.

La deuxième entrevue des Anglais et des Impériaux se termina le samedi 14 juillet. Charles se mit en route pour Saint Omer, afin de se préparer à son entrée triomphale dans Bruges. Quelques jours plus tard Henri et sa suite retournèrent en Angleterre. La grande parade avait pris fin.

Quel dividende pouvait-on déclarer après cette prodigalité dans la dépense d'argent, de matériaux, de temps et d'imagination ? Pour les actionnaires français il était nul. Pour Henri et Charles, leur seconde et brève entrevue produisit un traité interdisant à chacune des parties de contracter avec la France aucune alliance matrimoniale plus étroite que celles qui existaient déjà (113). Wolsey se fit de plus en plus le chaud partisan de la cause impériale en dépit de la part importante qu'il avait prise au Camp du Drap d'Or et il manifesta cette partialité dans la farce diplomatique que fut la Conférence de Calais. A quoi avait donc servi l'entrevue anglo-française ? Les contemporains y virent un espoir de concorde européenne, de cette merveilleuse paix universelle qui devait unir la Chrétienté face à l'ennemi commun et mettre un terme aux rivalités intestines. Beaucoup de gens durent croire que l'idéal de règlement des différends entre princes chrétiens par l'arbitrage allait devenir réalité, car on voyait deux de ces monarques, loués par Erasme, prêts à mettre en pratique ces théories. Mais la rencontre avait été déjà compromise et ne représentait plus un espoir sérieux d'assurer la paix, dès lors que Charles Quint s'était rendu auparavant en Angleterre, et elle dégénéra en une affirmation spectaculaire de la rivalité franco-anglaise, soulignée encore par l'entretien qui suivit, entre Henri et l'Empereur. Et c'est ainsi qu'entre l'Angleterre et la France « from day to day still more and more began hartbrennyng, and in conclusion open warre did arise betwene the two realmes » (114) (il y eut de jour en jour plus de jalousie et que la guerre ouverte finit par éclater entre les deux royaumes).

NOTICE SUR LES SOURCES MANUSCRITES

The Public Record Office, London.

S.P. 1 est le numéro de série du State Paper Office : State Papers, Henry VIII, General Series.

E. 36 est le numéro de l'Exchequer : Treasury of the Receipt, Miscellaneous Books.

E. 36/9 Livre de dépenses de Sir Edward Guildford, Master of the King's Armoury.

E. 36/197 *Clement Armestrongs Sermons and Declaracions agaynst Popishe Ceremonyes.*

E. 36/217 Dépenses des Revels, 1-11 Henry VIII.

(113) Brewer, III, i, 914.

(114) Hall, p. 621.

E. 36/227 Dépenses à Greenwich, 18 & 19 Henry VIII.
E. 36/229 Dépenses des Revels, Temp. Henry VIII.

Archives des Gonzague-Mantoue.

Busta 85. B. XXXIII, 10. Transcriptions de lettres et de descriptions concernant les fêtes et cérémonies en Europe de la première partie du XVI^e^ siècle.

APPENDICE

De nouvelles recherches sur la salle des banquets et le théâtre construits à Greenwich en 1527 ont révélé les renseignements qui suivent sur le rôle joué par Rastell et Urmeston.

Bien que Rastell eût été intimement associé à la décoration du théâtre, et eût écrit le dialogue pour le divertissement qui y fut présenté le 5 mai, il ne s'occupa pas de la décoration cosmique du plafond. Celle-ci fut sans aucun doute l'œuvre de Hans Holbein, suivant les instructions de Nicolas Kratzer astronome du Roi (1).

La préparation de ce plafond et l'éclairage de la salle des banquets (distincte du théâtre avec lequel elle communiquait par une galerie) furent confiés à Clement Urmeston dont le compte mentionne « yron work for the Candelstikes / Red bokram for the Rowff of the bankket house and other necessaries » (2). Outre les lumières placées sur les côtés de l'édifice il y avait aussi des lustres décorés de moulages à l'antique et de fleurs artificielles recouvertes d'or fin. La mention dans le compte d'Urmeston du paiement suivant est significative :

Item for making the pagiant of Lights with xx Images holding Candelstikes the Joyners work waynescot and the clothis that garnyshid hit in grete ... xxxiij^s^ iiij^d^ (3).

On se souvient que le théâtre circulaire édifié à Calais pour les divertissements présentés à Charles Quint était éclairé à l'aide de figures d'hommes et de femmes en novembre 1527, à la deuxième grande réception donnée à Greenwich par Henri VIII, Urmeston avait préparé un spectacle de « daunsing lyghtes » qui consistait aussi en figures portant des vêtements et des coiffures (4). Il paraît à peu près certain, par conséquent, que l'éclairage de 1520 était aussi l'œuvre de Urmeston et qu'en 1527 il était considéré comme un expert en cette matière.

---

(1) Le travail de Holbein à Greenwich est étudié par F.M. Nichols, *Proceedings of the Society of Antiquaries*, Second Series, XVII, 1897-9, p. 132 sqq. Hall, p. 723, écrit que le « rofe of this chambre was conninglie made by the kynges Astronimer ». A cette époque l'Astronome du Roi était Nicholas Kratzer, natif de Munich, qui avait enseigné l'astronomie à Oxford et avait ensuite été nommé Reader in Mathematics (voir l'art. du *Dict. of Nat. Biogr.*). Kratzer est le « Master Nikolas » mentionné dans les comptes de Gibson pour 1527 comme collaborateur de Hans Holbein (*Revels Accounts*, British Museum, Egerton Ms. 2605, ff. 1*a* - 14*a*, et Public Record Office S.P. 1/41, ff. 235-274 et S.P. 2, folio C, 323*a*-355*b*). En 1528 Holbein peignit le portrait de Kratzer.

(2) P.R.O., E, 36/227, ff. 26*b*-29*a*.

(3) *Ibid.*, f. 27*b*.

(4) *Ibid.*, f. 56*b*.

REMARQUES SUR LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS DE LA CHAPELLE DE FRANÇOIS 1er AU CAMP DU DRAP D'OR

par Paul KAST
Institut Germanique d'Histoire, à Rome

La fin du Moyen âge et le début de la Renaissance possèdent en propre un sens tout spécial des déploiements fastueux, sens étroitement associé aux exigences très réelles de la vie et de la politique. Dans ces conditions, l'art peut vraiment prospérer, sans tomber au rang d'un simple filigrane, sans devenir un accessoire à peine toléré. La culture profonde de la Chapelle de Musique et sa manifestation dans le cadre des actions politiques de l'état témoignent de façon vivante d'un tel esprit.

Ceci est particulièrement sensible au début-même du règne de François Ier, lors du Concordat de Bologne en 1516, et lors de la visite officielle d'Henri VIII, au Camp du Drap d'Or, en l'an 1520. Des récits contemporains témoignent de la très forte impression faite par la musique sur tous les assistants (1). Car — ainsi parle Fleuranges — « et y estoient les chantres du Pape et du Roy, lesquels il faisoit bon ouir, car c'estoient deux merveilleusement bonnes chapelles ensemble, et chantoient à l'envi... » (2). Nous n'allons pas discuter jusqu'à quel point cet « à l'envi » est à comprendre de façon générale, et indique un usage habituel, ou jusqu'à quel point il concerne les exécutions de 1520. Cette question est pourtant intéressante si l'on considère la pratique des cérémonies de cette

(1) Cf. 1. *L'ordonnance et ordre/ du tournoy ioustes...* [Jehan La Caille, Paris, 1520], in-4° (Bibl. Nat.), publié dans *Les Monuments de la monarchie française* de Dom Bernard de Montfaucon, édition de 1732, tome IV, pp. 164 et suiv. — 2. *Mémoires de Fleuranges* publiées dans la *Nouvelle Collection des Mémoires...*, par Michaud et Poujoulat, tome V, Paris, 1838. — 3. *Letters and Papers Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIIIth*, publiés par J.S. Brewer, tome III, pt. 1, London, 1867.

(2) *Op. cit.*, pp. 56-57.

époque. Ne rapporte-t-on pas, et sur ce point les divers récits de la messe solennelle du Camp du Drap d'Or concordent (3), que le premier *Introitus* fut chanté par les Anglais, le *Kyrie* par les Français, et ainsi de suite en alternant pour toutes les parties de la messe, jusqu'à l'*Agnus Dei* des Français, suivi encore de plusieurs motets.

Ce qui pour le musicologue paraît tout particulièrement précieux dans ces rapports, ce sont tous les détails concernant la cérémonie elle-même. « Les chantres Dangleterre commencèrent à dire tierce... » (4) (et cela avant la messe solennelle proprement dite), donnant ainsi des exemples du style musical caractéristique, qui depuis plus de cent ans était le moyen d'expression habituel des compositeurs anglais. Toujours d'après la chronique, les deux chœurs couronnèrent la messe solennelle en exécutant des motets au début et à la fin de la cérémonie. Ceci donna l'occasion, non seulement aux Anglais, mais aussi aux compositeurs français, de bien mettre en valeur les particularités de leur art. (Je reviendrai sur ce point au cours de mon exposé).

Les remarques concernant les exécutants sont elles aussi riches en renseignements : Les deux chœurs sont accompagnés par un organiste. Dans le *Credo,* les Français emploient également « les cors de sabbutes [saquebutes] et fifres du roy avecques les chantres... ». De nombreuses images de l'époque nous montrent une exécution semblable (5). Le chroniqueur [Jehan la Caille] remarque encore : «et les faisoit si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande mélodye » (6). Une indication si concrète concernant l'exécution mérite d'autant plus notre attention qu'aucune source de ce temps-là ne nous renseigne mieux que la composition même, la « res facta ».

Abstraction faite de la confirmation formelle de l'emploi de l'orgue pour soutenir les chanteurs, la mention d'instruments supplémentaires est d'importance toute spéciale. Vu qu'ils ne sont employés que dans le *Credo,* ils doivent avoir produit un effet particulier (ce qui est confirmé par le chroniqueur). A cette époque, la structure même de la messe vise, par sa construction musicale, à différencier ses diverses parties (7). A côté du climax voulu, qui est inhérent par plusieurs traits à l'*Agnus Dei,* il n'est pas rare de rencontrer une mise en valeur du *Credo,* par une augmentation du nombre des voix, par un enrichissement de la technique musicale, et par l'adjonction d'une mélodie chorale de

(3) Dans le détail Godefroy, *Le Ceremonial françois...,* Paris, 1649, vol. II, pp. 745-746, a altéré les faits en disant, « *quand l'Organiste de France toucheroit des orgues, que les Anglois chanteroient; et reciproquement...* », puisque Jehan la Caille *(op. cit.)* nous rapporte que « *quand l'organiste de France toucheroit des orgues qu'ils chanteroient et pareillement quand l'organiste Dangleterre ioueroit que ceulx Dangleterre chanteroient...* ».

(4) Jehan La Caille, *op. cit.*

(5) Cf. *Geschichte der Musik in Bildern,* publié par Georg Kinsky, Leipzig, 1929, spécialement pp. 74-78.

(6) *Op. cit.*

(7) Cf. A.W. Ambros, *Geschichte der Musik,* 2e éd., Leipzig, 1881, vol. III, pp. 39 et suiv. — Peter Wagner, *Geschichte der Messe,* Leipzig, 1913.

Credo. Par conséquent, si lors d'une cérémonie aussi fastueuse le nombre des exécutants est lui aussi plus étendu, cela correspond tout à fait aux efforts, aux aspirations de l'époque. Lorsque nous exécutons une telle musique, nous ferions bien de tenir compte de ces tendances.

Tout riches que ces récits soient pour le rôle de la musique dans les actes officiels de ces journées et pour la pratique des exécutions, ils n'en restent pas moins muets sur deux points : ils ne nomment pas une seule œuvre (8), et ne mentionnent de son nom que l'organiste français Pierre Mouton.

Ce chanoine de Notre-Dame est mentionné dans plusieurs documents depuis l'an 1509 comme organiste de la Chapelle royale (9). Si l'on considère le problème de sa parenté avec le célèbre Jean Mouton, il paraît remarquable que Pierre Mouton ait pris part à la conclusion d'un contrat avantageux pour le compositeur à Grenoble en 1509 (10). La réputation du premier organiste de France s'exprime aussi dans ses services pour la réception d'orgues : à la Sainte-Chapelle (11) et à Saint-Germain-l'Auxerrois (12) en 1515, puis à Beauvais en 1532 (13). Pierre Mouton a suppléé l'organiste de Notre-Dame, Jean Regnault (organiste de 1515 à 1539) (14) et l'a remplacé en 1527-1529 (15). Le maître mourait le 11 mai 1534 (16). Pierre Mouton n'était pas compositeur lui-même, mais sans doute connaissait-il l'art de transcrire les œuvres vocales. C'est pourquoi son art se cache dans des tablatures d'orgue (anonymes) du temps (17), spécialement dans les « *Treze Motetz musicaulx...* » de 1531 réunis par Pierre Attaingnant à Paris (18).

Pour le reste, la question de l'identité des musiciens français au Camp du Drap d'Or doit donc rester ouverte. Jusqu'à présent, aucune facture ni autre document concernant cet événement n'ont pu être indiqués dans les archives d'Etat françaises. Un coup d'œil sur la liste des chanteurs participant à l'enterrement du roi Louis XII, en 1515 (19), nous permet cependant d'indiquer

(8) On ne peut conclure grand' chose de l'indication de la messe « De Trinitate ». Il y a à cette époque 3 messes sur un motet d'Antoine de Févin ainsi nommées (v. les sources dans : Paul Kast, *Studien zu den Messen des Jean Mouton...*, Frankfurt/Main, 1955, pp. 65-67). Cependant, aucune de ces trois œuvres ne peut entrer en considération pour une telle occasion.

(9) En 1509 : Documents, nº 38 de L. Royer, « Les musiciens et la musique à l'ancienne Collégiale Saint-André de Grenoble », dans *Humanisme et Renaissance*, IV, 1937, pp. 237-273. En 1515 (comptes de l'enterrement du roi Louis XII) : Archives Nationales, K. K. 89, f. 88. En 1520 (Camp du Drap d'Or) : v. plus haut (1) et (3). En 1526 : liste inédite de la reine Claude (v. Michel Brenet, « Jean Mouton », dans *La tribune de St. Gervais*, janv. 1899, p. 327).

(10) Cf. le Document cité, publ. par L. Royer.

(11) Cf. F. Raugel, *Les grandes orgues des églises de Paris...*, Paris, 1927, p. 114.

(12) Arch. nat., LL 400, f. 191 et 192.

(13) Cf. G. Desjardins, *Histoire de la Cathédrale de Beauvais*, Beauvais, 1865.

(14) Cf. F. Raugel, *Les organistes*, Paris, s.d. (1923) ; par erreur Raugel parle du compositeur Jean Mouton.

(15) Cf. Raugel, *Les organistes* (*op. cit.*).

(16) Cf. Raugel, *Les grandes orgues*, (*op. cit.*), p. 82.

(17) Cf. Yvonne Rokseth *La Musique d'orgue...*, Paris, 1930, p. 218 et suiv.

(18) Publié par Yvonne Rokseth, Publications de la Société Française de Musicologie, Paris, 1930.

(19) Cf. le Document cité (9).

à peu près la composition de la célèbre Chapelle de Musique, forte à l'époque de 23 musiciens (20). Il est difficile de reconnaître, d'après la forme francisée des noms, s'il s'agit de Français d'origine. Cependant, il semble que ce soit le cas pour la plupart d'entre eux.

A côté du « maistre Pierre Mouton », il y a trois noms de compositeurs qui attirent notre attention : Jean Mouton, Anthoine le Riche et Claudin.

La circonstance heureuse qu'est la publication récente de toute une série d'écrits sur Jean Mouton, tant en Amérique (21) qu'en Allemagne (22), nous permet de nous faire une idée d'ensemble de son œuvre, et même d'en distinguer les traits essentiels. Qu'il me soit permis de m'occuper de lui plus en détail.

Le maître est né avant 1460 (23) à Holluigue, près de Samer dans le Pas-de-Calais (24). Il connut diverses fortunes jusqu'en 1522, année où il mourut à Saint-Quentin (25). Avant 1500 sa vie nous reste inconnue, exception faite de son séjour comme « chantre escolatre » de 1477 à 1483 à Nesle (Somme, arrond. de Péronne) et de sa prêtrise au même endroit (26). En 1501 il remplit la fonction de maître des enfants à Amiens (27) et aussi en 1501 et 1502 à Grenoble (28). On suppose qu'Anne de Bretagne aurait entendu le maître à l'occasion d'une visite à Grenoble et qu'elle l'aurait fait entrer à la Chapelle royale (29).

Pour nous la question est de savoir si Mouton, qui était arrivé à son apogée sous le règne de Louis XII et de la reine Anne (30), jouait encore un rôle aussi important sous François Ier. La réponse doit être positive, puisque la plupart des documents que nous possédons sur le maître datent justement des dernières

---

(20) J'indique encore dans ce sens l'étude de Paule Chaillon, « Les musiciens du Nord à la cour de Louis XII », dans *La Renaissance dans les provinces du Nord*, Paris, C.N.R.S., 1956.

(21) J. Shine, *Polyphonic Technique in the Motets of Jean Mouton...*, Master's thesis, New York University, 1949, non publ., J. Shine, *The Motets of Jean Mouton (including 107 transcriptions)*. Ph. D. dissertation, New York University, 1953, non publ., A.C. Minor *The Masses of Jean Mouton (including 12 Mass transcriptions)*. Ph. D. dissertation, Ann Arbor University, Michigan, 1950, non publ.

(22) R. Dammann, *Studien zu den Motetten von Jean Mouton*. Phil. Diss. Freiburg 1952, non publ. P. Kast, *op. cit.* (8).

(23) V. l'hypothèse dans P. Kast, *op. cit.* (8), pp. 16-17.

(24) Cf. les études de J. Delporte, « L'école polyphonique franco-flamande : Jean Mouton », dans *Revue Liturgique et Musicale*, XVI - XIX et « Nouveaux documents sur Jean Mouton », dans *Musique et Liturgie*, XXI. V. sur « Holluigue » les études de L. Royer *op. cit.* (9).

(25) Son épitaphe perdue se trouve recueillie par Quentin-Delafons et reproduite par Ch. Gomart, dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin...*, brochure sans date, p. 43, voici son texte :

CI GIST MAISTRE JEAN DE HOLLINGUE, DIT MOUTON,
EN SON VIVANT CHANTRE DU ROY
CHANOINE DE THEROUANNE ET DE CETTE EGLISE,
QUI TREPASSA LE PENULTIEME JOUR D'OCTOBRE 1522
PRIEZ DIEU POUR SON AME.

(26) Cf. Fr. Lesure, « Un document sur la jeunesse de Jean Mouton, dans *Revue Belge de Musicologie, V*, 1952, p. 177.

(27) Cf. G. Durand, « La musique de la Cathédrale d'Amiens... » dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie* XXIX, 1920-1922, pp. 327-457.

(28) et (29) v. L. Royer, *op. cit.* (9).

(30) Célèbre est son motet funèbre, *Quis dabit oculis nostris*, sur la mort d'Anne de Bretagne (1514).

années de sa vie. Deux lettres de l'été 1518 ne confirment pas seulement la présence de Mouton à la Cour de France (à Paris et à Ambroise), mais démontrent également la haute estime à l'égard du maître (31). Le théoricien de l'époque, Glarean (1488-1563) (32), nous apprend combien Mouton jouissait de la faveur de François Ier (33). Lui-même eut un entretien avec le maître à la Cour pendant son séjour à Paris (de 1517 à 1522). Mais aussi la préface d'une collection de Motets de 1555, dédiée uniquement au maître, confirme sa présence à la Chapelle de Musique de François Ier (34).

Comparé au plus grand maître de l'époque, Josquin des Prez (ca. 1450-1521), Mouton a écrit à peu près le même nombre de Motets, soit environ 100 (35). En ce qui concerne les Messes, le rapport entre Josquin et Mouton est d'environ 5 à 3 (36). Pour les Magnificat, nous ne savons pas si Josquin en a composé, alors que Mouton en a 5 ou 6 à son actif (37). Quant aux Chansons, enfin, notre compositeur en a écrit une vingtaine, ce qui représente en gros le quart de l'œuvre de Josquin (38).

L'hypothèse d'une relation de maître à disciple entre les deux compositeurs est peu vraisemblable. En une autre occasion, j'ai insisté sur les arguments qui combattent cette affirmation (39). Cependant, il est possible de sentir la force du style de Josquin dans de nombreuses œuvres de Mouton, ce qu'Ambros a déjà indiqué (40). Mais comme Mouton s'est forgé un style tout à fait personnel, il s'élève au-dessus de la masse des nombreux compositeurs de l'époque.

Si l'on se demande quelles sont les caractéristiques les plus nettes de ce style de Mouton, l'on aboutit à peu près à ce résultat : la phrase musicale comporte généralement toutes les voix, sans devenir pour cela lourde ou touffue. Les mouvements avec un *cantus firmus* sont caractérisés par le fait que les voix fuguées sont toutes utilisées et jouées lors de l'entrée de la ou des voix

(31) Cf. « Gianni Mouton e Comon, compositori di musica ». Archivio Estense di Modena, spogli Campori, publié dans *Atti e memorie delle RR. deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, Série III, vol. II, Modena 1883, pp. 460-461 (Valdrighi).

(32) Sur Glarean : O. F. Fritzsche, *Glarean, sein Leben und seine Schriften*, Frauenfeld, 1890.

(33) Cf. H. Glareanus, *Dodekachordon*, Basileae 1547, I, 7; II, 26; III, 17; III, 18; III, 20; III, 22 et III, 26.

(34) *Joannis Mouton Sameracensis musici Praestantissimi selecti aliquot moduli, et in 4, 5, 6 et 8 vocum harmoniam distincti Parisiis Apud Adrianum le Roy et Robertum Ballard, 1555.* La préface est publiée par Fr. Lesure dans l'article cité (26).

(35) Pour les Œuvres de Josquin des Prez cf. l'édition par A. Smijers, Amsterdam-Leipzig, 1921 et suiv. v. aussi H. Osthoff, « *Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken* », *Kongress-Bericht Utrecht* 1952, Amsterdam 1953, pp. 303 suiv.

(36) Cf. C. Dahlhaus, *Studien zu den Messen Josquin des Pres*, Phil. Diss. Göttingen 1952, non publ.

(37) Cf. C. H. Illing, *Zur Technik der Magnifikat-Komposition des 16 Jhdts.*, Wolfenbüttel 1936.

(38) Cf. H. Reiffenstein, *Die weltlichen Werke des Josquin des Prez*, Phil. Diss. Frankfurt/Main 1952, non publ.

(39) Paul Kast, « Zu Biographie und Werk Jean Moutons », *Bericht über den Internationalem Musikwissenschaftlichen Kongress Wien* (1956), Gratz-Köln, 1958, pp. 300-303.

(40) A. W. Ambros, *op. cit.*, pp. 284 suiv.

principales, et ne s'interrompent pas. **[Ex. 1]**. On remarque de même la tendance, au début d'un mouvement ou d'une période musicale, à passer le plus vite possible de la mélodie à une ou deux voix à une phrase comprenant toutes les voix. **[Ex. 2]**. Aux particularités du style de Mouton appartient la structure le plus souvent irrégulière de ses œuvres traitées en imitation. **[Ex. 3]**.

Parallèlement à ces tendances de structure verticale, les thèmes et la conduite des mélodies de Mouton agissent dans le même sens. Ainsi se manifeste surtout dans ses dernières œuvres l'économie des moyens, ce qui témoigne d'une supériorité toute particulière. Cela est très frappant dans les compositions bâties sur un modèle. Un bon exemple en est sa *Missa « Quem dicunt homines »* (41), dont la première partie du thème est une synthèse des deux premières parties du Motet de Richafort (ca. 1480-1548) (42). **[Ex. 4*a/b*]**. (Au contraire, dans sa Messe d'après le même modèle, Anthoine le Riche, cité plus haut, ne s'éloigne pas de la forme du thème du Motet **[Ex. 4*c*]**. L'aversion de Mouton à l'égard de tout schématisme (et des formules musicales de ce temps-là) (43) se reflète dans la répétition avec variation ou par le développement de fragments de thème, spécialement dans des compositions cycliques.

De plus, des observations très générales contribuent à caractériser l'œuvre de Jean Mouton. Ainsi, il a une préférence pour des Motets à mouvement unique et en outre il ne nous a laissé dans ce genre aucune composition de plus de trois mouvements. Mouton se distingue par la clarté de sa forme et la concentration de sa diction musicale. On a souvent loué son art de composer les canons, parce que son style, plein de vie, quitte les chemins battus et évite tout ce qui est artificiel.

Malheureusement notre connaissance de la vie et particulièrement des œuvres des deux autres compositeurs cités est si vague, que nous ne pouvons énoncer sur eux un jugement semblable à celui formulé sur Mouton. Il est remarquable que le Flamand Antonius Divitis (Anthoine le Riche ou de Rycke), né à Louvain et qui au début travaillait à Bruges et Malines appartenait à la Chapelle de Philippe le Beau (1505) et accompagna ce roi en Espagne (44). Nous ne connaissons pas la date exacte à la quelle il est entré à la Chapelle de France après la mort de Philippe à Burgos en 1506. D'autre part on ne sait pas de façon certaine combien de temps le maître a encore fait partie de la Chapelle royale après 1515.

---

(41) Récemment publiée par J. de Valois (d'après la restitution d'Henry Expert), Editions Salabert, Paris 1953-1954.

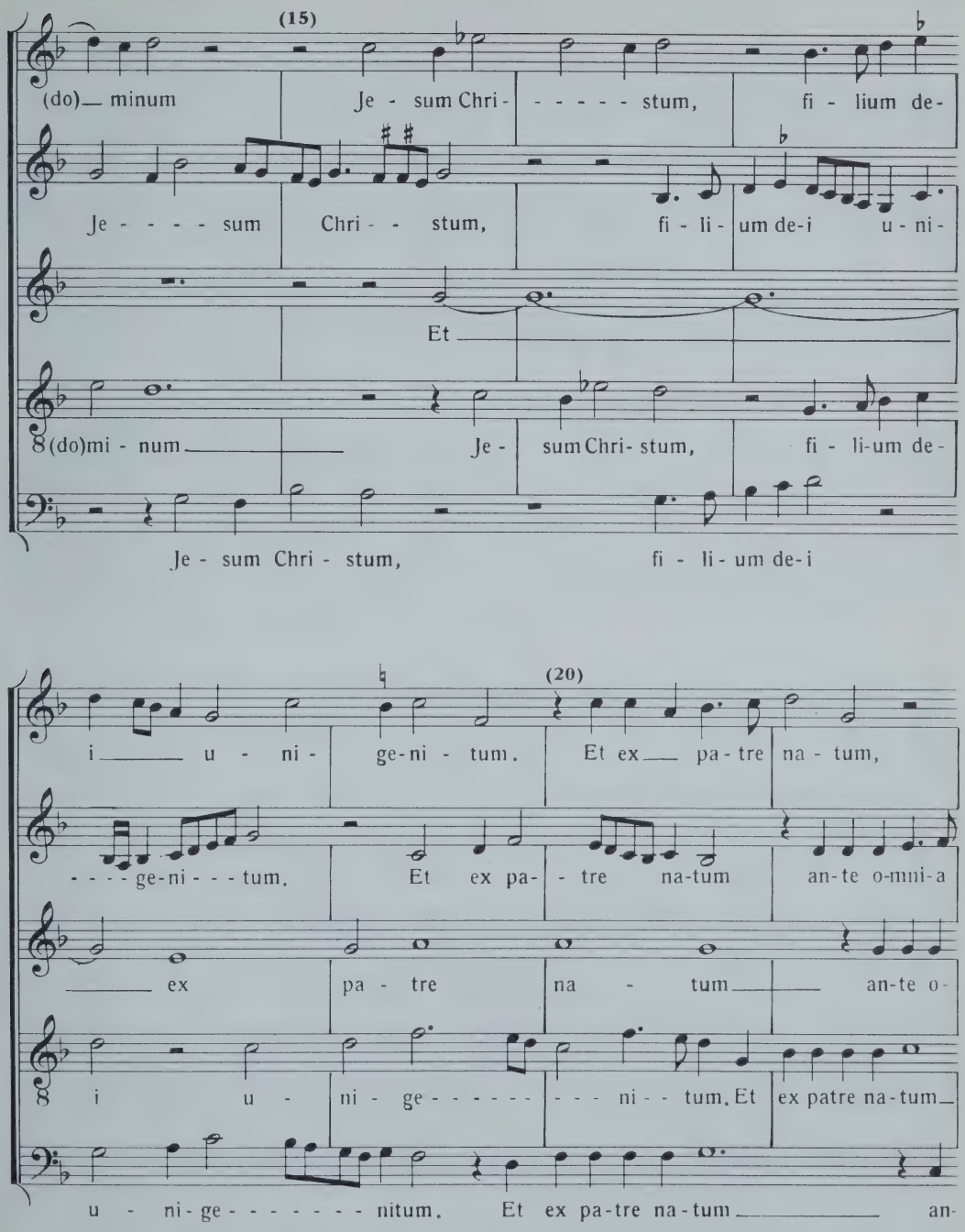
(42) Cf. G. van Doorslaer, « Jean Richafort », dans *Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 1929, pp. 103-161.

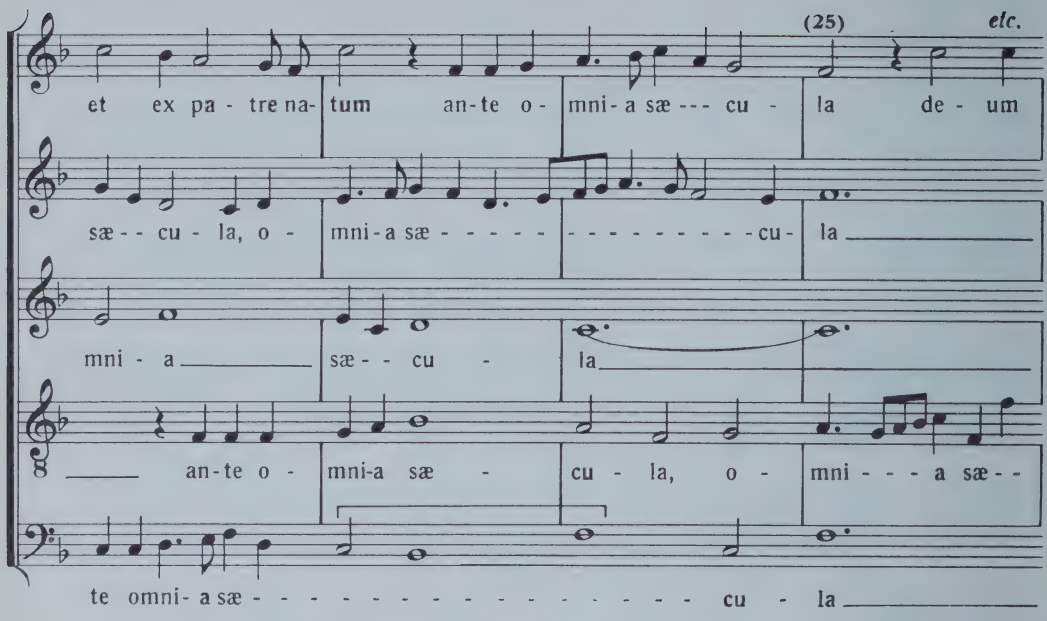
(43) On a souvent cité la phrase de Glarean (*op. cit.*) sur Jean Mouton : « ... raritatem quandam habuit studio ac industria quaesitam, ut ab aliis, quos hactenus commemoravimus differet... ».

(44) Pour la biographie et la bibliographie du maître v. l'article « Divitis » par Ch. Van den Borren, dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. III, Kassel, 1954.

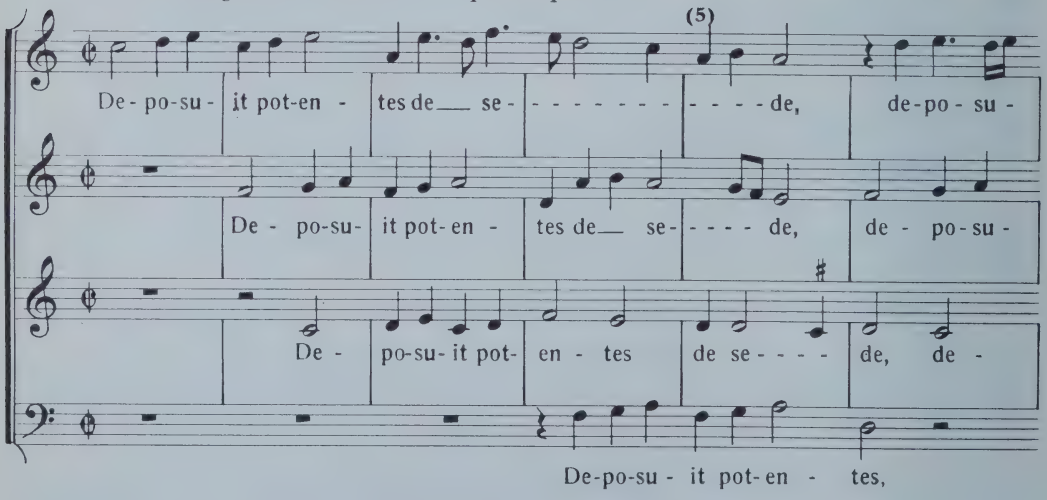
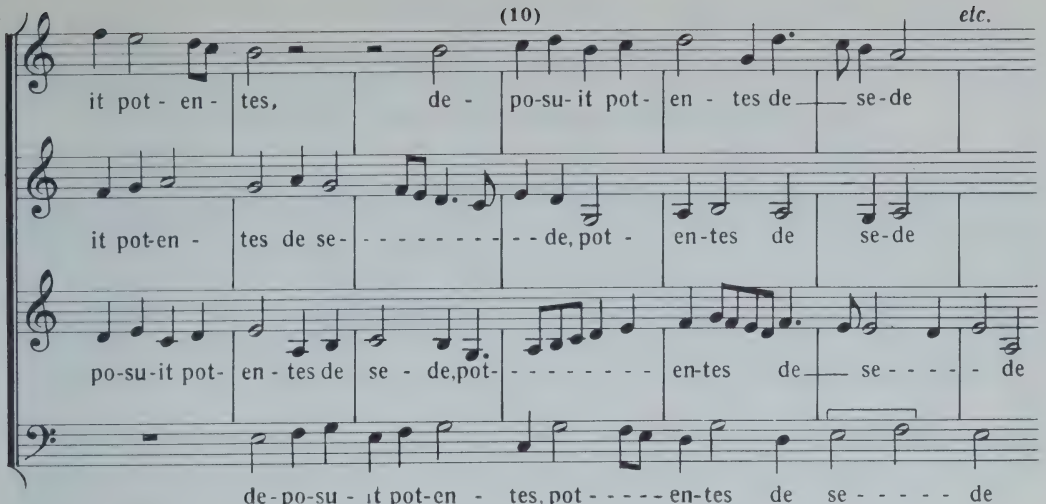
(45) Cf. M. Brenet, *Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais*, Paris 1910, spécialement les pp. 106-107, où on trouve aussi des indications bibliographiques.

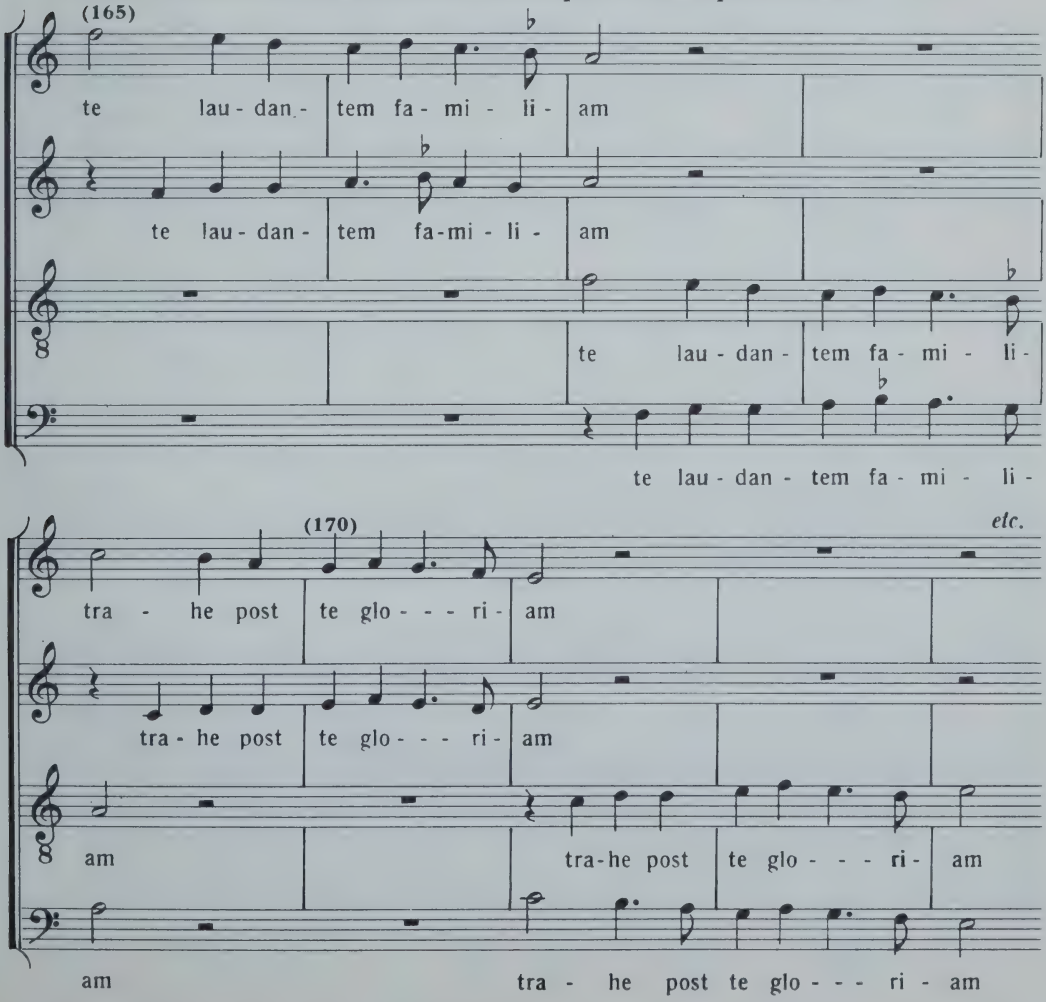
Ex. 1. : Missa « Tu es Petrus » *Credo*

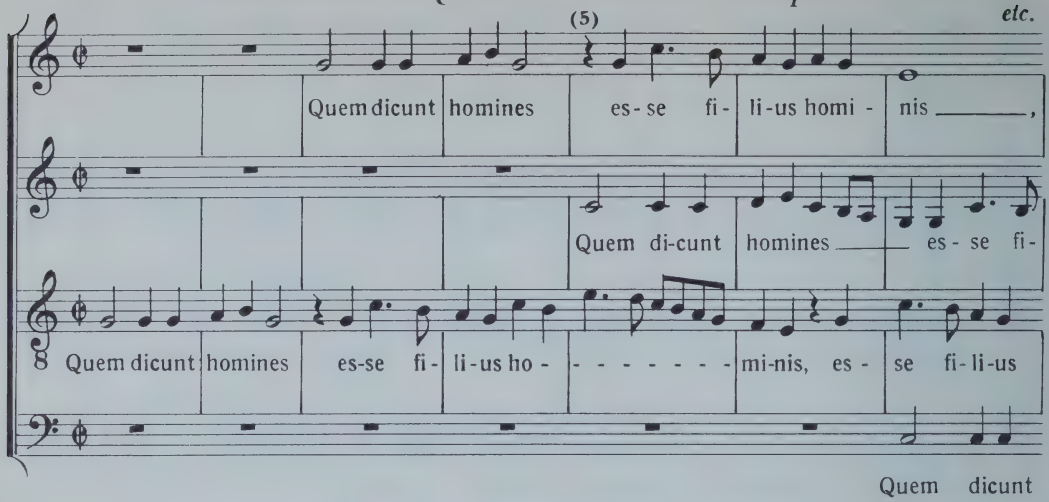




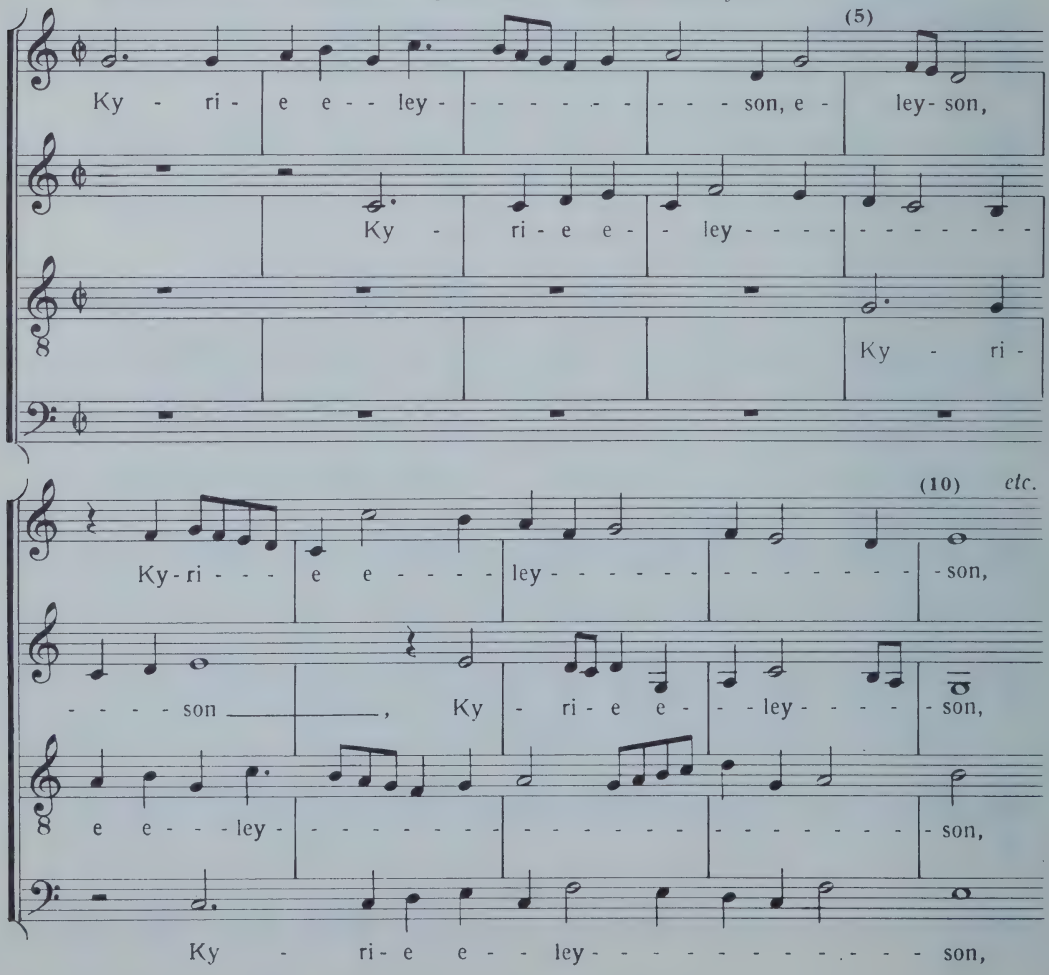
Ex. 2.: Magnificat sexti toni, *Deposuit potentes*



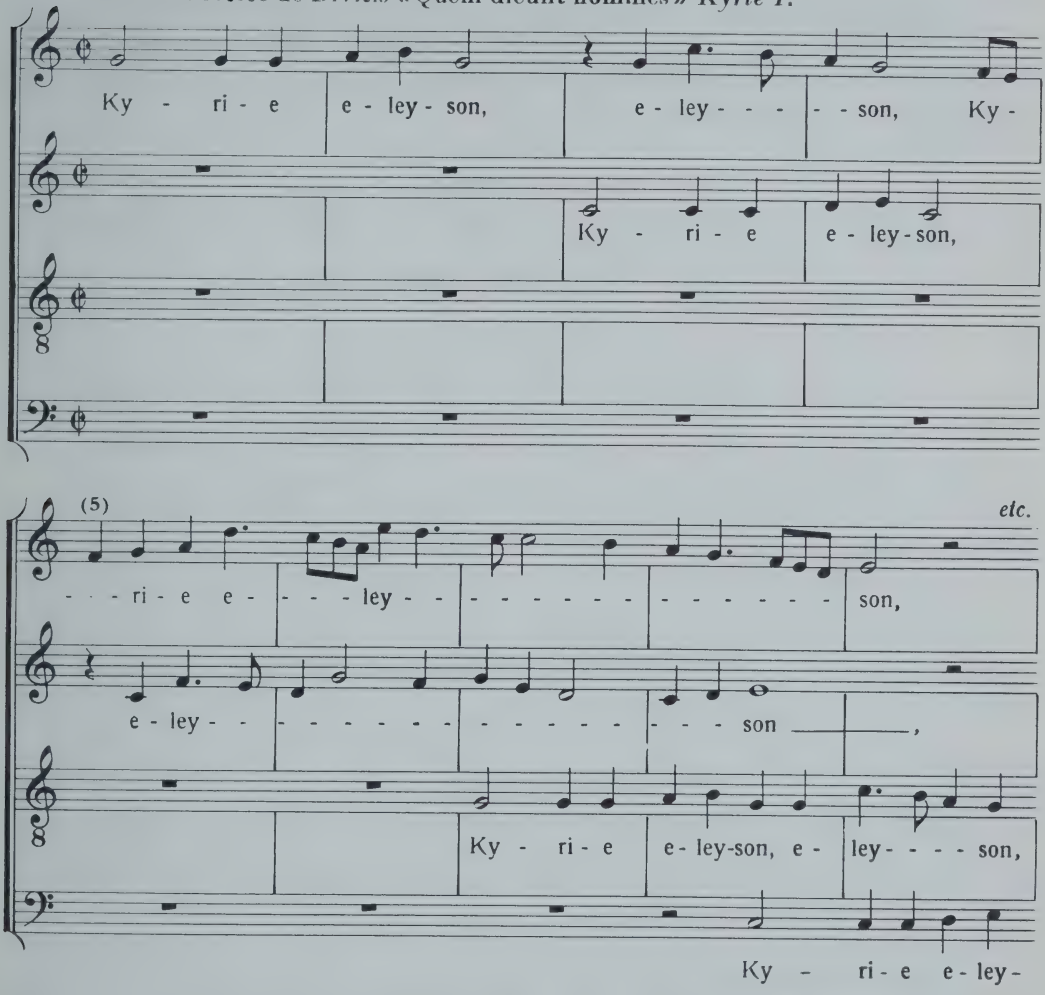
Ex. 3. : Motet « Gaude Barbara » *Secunda pars : Gaude quia meruisti*

Ex. 4a. : Motet de Richafort « Quem dicunt homines » *Prima pars*



Ex. 4b. : Messe de Mouton « Quem dicunt homines » *Kyrie I.*



Ex. 4c. : Messe de Divitis « Quem dicunt homines » *Kyrie I.*



Nous n'avons donc aucune preuve qu'en 1520 Divitis se trouvait parmi les chanteurs au Camp du Drap d'Or.

Quant à Claudin (Claude de Sermisy) (ca. 1480-1562) il travaillait déjà depuis 1508 à Paris, à la Sainte-Chapelle du Palais et plus tard à la Chapelle du roi (45). Il n'y a par conséquent aucun motif de douter de sa participation aux entrevues de François Ier et d'Henri VIII.

Si nous considérons l'ensemble de tous ces faits, il apparaît que Jean

Mouton était alors le premier Musicien à la Cour de France. Par suite, il est pratiquement exclu qu'il n'ait pas joué un rôle musical important au Camp du Drap d'Or. De toute façon il s'agit de reconnaître dans la manière de ses compositions le style de la Chapelle de Musique française tel qu'il apparaissait en face de la musique anglaise lors des cérémonies communes au Camp du Drap d'Or.

LES MUSICIENS DE LA CHAPELLE ROYALE D'HENRI VIII AU CAMP DU DRAP D'OR *

par Hugh BAILLIE
Corpus Christi College, Cambridge

Malgré toute la gloire et la splendeur du Camp du Drap d'Or, nous connaissons très peu de choses sur la contribution apportée par les musiciens de la Chapelle Royale d'Angleterre. Nous possédons une liste de noms, et savons qu'en une occasion ils jouèrent un rôle de premier plan, mais c'est tout. L'historien officiel anglais, Edward Halle (1) dit peu de choses de leur activité, et les *State Papers* ne sont pas non plus d'un grand secours. Le chroniqueur de Calais lui-même, Richard Turpyn (2) parle plus longuement de leur participation à la rencontre d'Henri et de Charles Quint, quelques jours plus tard, que de leur contribution aux fêtes qui accompagnèrent l'entrevue d'Henri et de François infiniment plus somptueuse, comme l'avait voulu son organisateur principal, le Cardinal Wolsey. La source contemporaine qui fournit le plus d'informations est, en fait, la brochure officielle française publiée en commémoration de l'événement et qui en décrit les principales manifestations; ce texte lui-même ne nous renseigne que sur la splendide célébration de la messe, le dimanche qui précèda la séparation des deux rois (3). Par cette source, nous savons que les

* *Abréviations.*
ECP « Early Chancery Proceedings », *Lists and Indexes,* Public Record Office (PRO).
FTC W. Grattan Flood, *Early Tudor Composers,* Oxford, 1925.
LP *Calendar of Letters and Papers... Henry VIII,* PRO, 1862.
PCC Wills proved in the Prerogative Court of Canterbury, housed in Somerset House, London.
PWA L.G. Pine, *The Westminster Abbey Singers,* London, 1953.
RCC Wills proved in the Consistory Court of Rochester and Kept at the County Records Office, Maidstone.
WED C.W. Wallace, *The Evolution of the English Drama to Shakespeare,* London, 1912.

(1) *Edward Hall's Chronicle,* London, 1809.
(2) Richard Turpyn. *The Chronicle of Calais,* Camden Society, 1846.
(3) Traduit dans LP 3, 870. [On trouvera une bibliographie plus détaillée des sources dans les communications de Sydney Anglo et de Paul Kast, qui précédent. N.D.L.R.].

différentes parties de la messe — une messe « de Trinitate » — furent chantées à tour de rôle par les Chapelles Royales anglaise et française, et que Pierre Mouton dirigeait à l'orgue le chœur français. On ne nous dit pas de quel musicien était cette messe, ni le nom de l'organiste anglais.

Heureusement, les noms des Gentilshommes — c'est-à-dire des chanteurs adultes — de la Chapelle Royale présents en cette occasion sont conservés dans une liste des « personnes désignées pour accompagner le Roi et la Reine lors de l'entrevue avec le roi de France », et il peut être utile d'examiner cette liste et d'essayer de découvrir un peu quel genre d'hommes étaient, à cette époque, les principaux musiciens d'église de la cour d'Angleterre. La liste est ainsi établie (4) :

Robert Fayrfax	Robert Hawkins
John Lloyd	Davy Burton
John Sidborough	John Giles
William Cornyshe	Thomas Bury
Robert Penne	John Tyll
John Wever	William Colman
John Fisher	Thomas Cheyny
William Dawbeney	William Hogeskyn
Thomas Farthing	Robert Jones
Henry Stephenson	William Crane

A cette liste, on peut ajouter un certain aumônier royal et un autre musicien dont on parlera en temps voulu; ce sont là les musiciens désignés de façon très précise sous le nom de « Gentilshommes ». Les noms des dix enfants de chœur présents n'ont pas été conservés.

Cette liste ne semble pas établie selon les âges, bien que Fayrfax ait probablement été le plus vieux à l'époque. D'autre part, une comparaison avec d'autres listes du personnel de la Chapelle, à la fois antérieures et postérieures, ne fait ressortir aucune disposition générale systématique dans l'ordre des noms des Gentilshommes. Des vingt mentionnés ici, six seulement — Bury, Tyll, Colman, Cheyny, Hogeskyn and Jones — n'étaient pas encore des Gentilshommes lorsque fut dressée la liste de ceux qui suivirent les funérailles du Prince Henri en 1511. Ceci semblerait démontrer que les Gentilshommes mentionnés en tête de la liste étaient plus âgés que ceux qui y figurent ensuite, mais l'ordre de la liste de 1520 est très différent de celle qui fut dressée pour 1511. Après 1520, la première liste de la Chapelle Royale qui soit parvenue jusqu'à nous date de 1524; cette fois, on y trouve vingt-neuf noms, mais nombre de ceux qui furent présents au Camp du Drap d'Or ont maintenant disparu : — Fayrfax, Lloyd, Sidborough, Cornysh, Wever, Farthing, Cheyny et Hogeskyn; la plupart devaient être morts. Chose

(4) H. N. Hillebrand, « The early history of the Chapel Royal », *Modern Philology*, vol. XVIII, 1920-21. Cette étude examine toutes les listes connues des Gentilshommes de la Chapelle Royale.

étrange, deux noms manquent à la dernière liste — Jones et Crane. L'omission est surprenante, car ils reparaissent tous deux dans une liste pour l'année 1526 qui a été conservée, et aussi parce que William Crane était déjà Maître des choristes de la Chapelle Royale en 1524. Il est possible qu'ils aient été tous deux absents à l'époque, peut-être en raison d'un voyage à l'étranger (5).

Mais on ne doit pas interpréter ces chiffres, 20 personnes en 1520, 29 en 1524, comme un accroissement soudain du personnel de la Chapelle. On ne saura jamais l'importance exacte de ce personnel à tel ou tel moment, car il est clair que les effectifs ont varié. Un groupe de chanteurs de la Chapelle suivait toujours le roi dans ses déplacements à travers le pays; de plus, on tenait en réserve un nombre important de chanteurs auxquels on pouvait faire appel en des occasions spéciales, et qui tous avaient droit au titre de « Gentilhomme de la Très Honorable Chapelle du Roi ». Il se peut que certains de ces hommes n'aient été appelés que rarement à prendre place parmi les choristes royaux, c'est le cas, par exemple, de Philip Clynch dont le nom ne figure pas une seule fois dans les registres de la Maison du roi Henri VIII, mais qui fut appelé Gentilhomme de la Chapelle lorsqu'on le désigna pour surveiller l'exécution du testament de son collègue Robert Skynner (1527) (6); et qui, dans son propre testament datant de 1535, s'intitule « gentilman of the Kynges honorable Chapell » (7).

Malheureusement, il n'est pas souvent possible de distinguer avec certitude les chanteurs réguliers de la Chapelle et les Gentilshommes choisis pour une occasion spéciale — d'autant qu'aucune liste des membres réguliers n'est parvenue jusqu'à nous. On a quelques raisons de croire que le groupe permanent de la Chapelle comprenait, en 1520, Cornyshe, Penne, Wever, Farthing, Stephenson, Hawkins, Colman et Crane. Cette supposition se fonde sur le fait que quelques-uns de ces hommes habitaient près du palais favori du roi à Greenwich; un autre reçut plus tard un salaire régulier du Trésorier de la Cour des Augmentations; qu'un autre encore était Maître des choristes. Ce ne sont pas là des preuves rigoureuses, et l'on ne peut être sûr que la liste n'en ait pas inclus quelques autres.

Six seulement des vingt Gentilshommes composèrent de la musique qui est parvenue jusqu'à nous. Ce sont Fayrfax, Lloyd, Cornyshe, Farthing, Burton et Jones. Ceci ne veut pas dire qu'il n'y ait pas eu d'autres compositeurs, car il est très probable que Colman et Crane écrivirent de la musique; et il n'est pas impossible que Bury soit le Thomas Borrow qui obtint le grade de bachelier en musique à Cambridge en 1517 — grade accordé sur la présentation de compositions musicales. Des six compositeurs connus, Fayrfax fut probablement celui

(5) Ce fut certainement le cas de Crane; voir plus loin.
(6) RCC, viii f. 137'-138.
(7) PCC, 27 Hogen. Il fut certainement prébendier du monastère de Southwell (ECP, 585/73); il se peut aussi qu'il ait été « rector » de l'église St.Mary Bothaw, à Londres, de 1534 à 1537, bien qu'il s'agisse peut-être là d'un ecclésiastique du même nom (Hennessy, *Novum Repertorium*).

qui avait le plus de talent. Ses messes et ses motets se distinguent par la grâce de leur contrepoint et la perfection de leur force, tandis que sa chanson *Somewhat musing* dut être fort populaire, à en juger par le nombre exceptionnellement élevé des manuscrits où elle se trouve. Cornyshe nous a laissé de la musique sacrée de grande valeur, mais c'est peut-être pour ses chansons qu'il est encore le plus connu. Elles témoignent d'une grande variété d'expression, de la ferveur religieuse de *Woefully arrayed* à la satire truculente de *Hoyda, jolly rutterkin.*

Les œuvres qui nous restent de Thomas Farthing sont toutes des chansons à plusieurs voix, de caractère léger, teintées de passion courtoise : des chansons d'amour, comme *The Thoughts within my breast* et *In May that lusty season* Ce sont, néanmoins, d'excellents exemples du genre. John Lloyd n'a laissé que peu de compositions, et toutes, à l'exception d'un *round* à trois voix, révèlent une prédilection pour les énigmes musicales, les canons, la complexité de l'écriture. Sa musique est correcte, mais n'est peut-être pas d'une grande beauté. On sait peu de chose sur la musique de Burton et de Jones. Une messe à cinq voix — *Ut re my fa sol la* — et un *Te Deum* pour orgue sont tout ce qui nous reste de la musique de Burton, tandis que celle de Jones est représentée par une messe, *Spes Nostra,* où manque la haute-contre, et une voix seulement d'une chanson à trois voix, *Who shall have my fair lady.* Il n'est donc possible de porter un jugement valable sur la musique de l'un ni de l'autre de ces compositeurs.

A notre époque de spécialisation, nous avons tendance à penser que des musiciens consacrent nécessairement leur vie toute entière à la musique. Nous pouvons supposer que certains chanteurs de la Chapelle Royale d'Henri VIII furent des hommes d'église, bien qu'en fait on n'ait de preuve qu'aucun d'entre eux, — à l'exception, peut-être, de Richard Pygott (8) — fut ordonné prêtre. Il est donc surprenant de découvrir que deux des Gentilshommes qui se trouvaient au Camp du Drap d'Or s'occupaient d'importantes affaires commerciales. Il était naturellement d'usage courant chez ceux qui vivaient à la cour d'user de leur influence pour obtenir des patentes et des licences royales, et des monopoles commerciaux. Il est aussi bien connu qu'à une date ultérieure Thomas Tallis et William Byrd obtinrent un monopole pour l'impression et l'édition de la musique. Mais un certain nombre des musiciens d'Henry VIII exercent un commerce d'une nature où d'une autre.

Parmi ces « marchands-musiciens », le plus actif était William Crane. En 1509, il devint percepteur des droits portuaires de la ville de Dartmouth, dans le Devon (8). Peut-être n'était-ce là, à peu de chose près, qu'une sinécure lucrative, mais le 6 octobre 1512 il obtint, en association avec un marchand de Londres, Hugh Clopton, une licence « to export 600 sacks of wool, from London, Southhampton or Sandwich, through and beyond the Straits of Marrok, paying for all customs and dues, only 4 marks per sack at the end of five years after

(8) LP 1, 141.

shipment » (9). Deux ans plus tard, le 8 août 1514, il se voyait accorder une licence supplémentaire « to export broadcloths, kerseys, hides and other merchandise not belonging to the Staple of Calais, and import cloths of silk or silk and gold, wines called malveseys, woad, alum, etc. to such amount as will yield in customs not above £ 20 each way » (10).

La même année, le 21 février, il fut promu à l'emploi lucratif de contrôleur du « tonnage et du pondage de la petite douane du port de Londres » (11). D'autres licences de même nature suivirent à intervalles réguliers. Le 28 janvier 1527, on lui accorda une licence pour l'importation de 500 tonnes de guède de Toulouse, ou de vin de Gascogne (12), tandis que l'année suivante, il fut chargé d'équiper trois vaisseaux et trois galères (12). Le 2 juillet 1535, il fut fait bailli portuaire *(water-bailiff)* de Lynn, dans le Norfolk, et le 6 mars 1542, il obtint une licence pour exporter 400 tonnes de double bière (12). Etant donné ces multiples activités commerciales, il n'est pas étonnant de découvrir que Crane était membre de la *Mercers company* de la Cité de Londres; il obtint la maîtrise de la compagnie en 1525 sur la demande personnelle du Roi (13).

Nous avons donné quelque détail sur l'activité commerciale de Crane pour montrer qu'il était, en fait, un homme d'affaires entreprenant. Les concessions et les licences qu'il obtint ne constituaient pas un revenu acquis sans travail mais le point de départ d'une grande activité commerciale, et il est surprenant de voir un homme possédant les dons musicaux de Crane se livrer avec tant d'ardeur à ces occupations, mais on ne s'étonne pas d'apprendre qu'il mourut riche.

Un autre Gentilhomme de la Chapelle, John Lloyd, exerça des fonctions semblables à celles de Crane. Elles ne semblent pas avoir été aussi étendues et il traita la plupart de ses affaires à Bristol où il était contrôleur des douanes (14), et où il passa sans doute la plus grande partie de sa vie. On peut trouver de plus amples détails sur son activité commerciale dans le *Calendar of Letters and Papers of Henry VIII.*

Une des occupations les plus fréquentes de la Chapelle Royale était la représentation de pièces et de spectacles *(pageants)* devant le roi. On possède des documents assez détaillés sur ces réjouissances, bien qu'aucune des pièces les plus anciennes n'ait été conservée. Mais ce qui paraît certain, c'est que le Maître de Chapelle était d'ordinaire chargé de la représentation et écrivait souvent les textes lui-même. Tel est, à coup sûr, le cas de William Cornyshe, dont on sait qu'il fut dramaturge; il est établi qu'il écrivit une pièce, *The Story of Troilus and Pandar,* et il est probable qu'il en composa plusieurs autres, parmi

(9) LP 1, 1462/67.
(10) LP 1, 3226/14.
(11) LP 1, 2684/91.
(12) FTC, 25-26.
(13) L. Lyell, Acts of Court of the Mercers Company, 1453-1527, Cambridge, 1936, p. 720.
(14) LP 1, 141.

celles qui furent jouées devant le roi. Les principaux acteurs, dans ces divertissements, étaient les enfants de chœur de la chapelle mais quelques-uns des Gentilhommes jouaient eux aussi. Cornyshe et Crane étaient des acteurs réguliers; en des temps plus anciens, le compositeur Henry Prentys et (avant d'être élevé au rang d'évêque d'Armagh), John Kyte, sous-doyen de la Chapelle, y prenaient également part. Bien que nous ne sachions rien d'aucun des spectacles (*pageants*) qui furent donnés au Camp du Drap d'Or (15), nous sommes certains qu'on en organisa plusieurs à Calais le dimanche 8 juillet, lors des rencontres d'Henri VIII et de l'Empereur Charles Quint. Un mémoire des dispositions prises pour ce jour-là dit que « On Sunday night a supper will be prepared in a place devised for the purpose, and after supper a mummery, with a banquet, dancing and other sports ». Cornyshe avait à charge de diriger les « entremets » (*pageants*) lors du banquet, quant à la mascarade (*mummery*), elle avait été soumise au bon plaisir du roi (16). Les rencontres semblent finalement avoir été retardées d'une semaine et un chroniqueur contemporain décrit le banquet qui eut alors lieu le 11 juillet. Ce jour-là, Henri et l'Empereur firent à cheval le chemin de Gravelines à Calais, où une grande « salle de banquet » avait été spécialement construite. Elle comportait des estrades pour les chanteurs, les joueurs d'instruments et les acteurs : « abowght the highe pece of tymbar that stode up right in the mydste was made stages of tymbar for organs, and othar instruments for to stand in, and men for to play upon them, and for clarks syngenge, and other pagents for to be playde when the kyngs of England and of Romayns shuld be at theyr banqwete » (17).

Il y avait dans la Cité de Londres une Guilde de musiciens d'église appelée la Fraternité de Saint-Nicolas. Fondée à la fois en tant que guilde professionnelle des clercs de paroisse qui constituaient le principal groupe des musiciens d'église à Londres, et en tant que fraternité religieuse et sociale, ses membres comprenaient nombre des plus importants musiciens du pays. Une liste de ses membres — « *the Bede Roll* », — a été conservée; elle concerne les années 1448-1521 (18) et nous y apprenons qu'en 1520 plusieurs des Gentilhommes de la Chapelle Royale en étaient membres. Ce sont, avec la date à laquelle apparaît leur nom pour la première fois : Fayrfax (1502); Sidborough (1506); Wever (1514); Fisher (1497); Dawbeney (1496, répété en 1497); Stephenson (1521); Colman (1521); Cheyny (= Cheym, 1521); Jones (1519); et Crane (1506).

Plusieurs des Gentilhommes avaient des attaches étroites avec la Cité de Londres. John Sidborough semble avoir habité la paroisse de Saint Mary-at-Hill dans Billingsgate, et c'est lui qui fut sans doute responsable des visites que firent à l'église plusieurs de ses collègues. Le jour de la Saint-Barnabé (1509-10)

(15) [Il y eut en fait au Camp du Drap d'Or plusieurs mascarades, dont fait état la communication de Sydney Anglo. N.D.L.R.].
(16) LP 3, 804.
(17) Turpyn, *op. cit.* p. 29.
(18) Guildhall Library, London, MS 4889/PC.

les chanteurs de la Chapelle Royale se firent entendre en l'église Sainte-Marie et furent reçus à dîner, ce jour-là, chez Sidborough. L'année suivante, les visiteurs comprirent Cornyshe, John Kyte, et le compositeur Henry Prentes. Vers cette époque, Sidborough fut, en plusieurs circonstances, appelé à donner son avis sur des questions telles que l'élection d'un nouveau chanteur ou un procès ayant trait à une rupture de contrat par le fondeur de cloches. La visite suivante de la Chapelle Royale est mentionnée en 1520-1521, mais les chanteurs ne sont point nommés; leur dîner le jour de la Fête-Dieu coûta une livre, — somme exceptionnellement élevée pour un dîner. Les noms ne sont pas non plus mentionnés lorsqu'ils reviennent pour la Saint-Barnabé en 1522-23 mais, deux ans après, Tyll, Colman et Giles chantent tous trois dans l'église, et Colman revient en 1527-28, amenant avec lui d'autres membres de la Chapelle Royale. Ces rapports étroits avec les Gentilhommes de la Chapelle Royale peuvent avoir été établis, par Sidborough, mais l'église Sainte-Marie était probablement la paroisse la plus musicale de la Cité et bien des musiciens de talent firent, à un moment ou à un autre, partie de son personnel (19).

William Dawbeney, qui apparaît pour la première fois dans une liste des Gentilshommes de la Chapelle Royale en 1509, fut probablement élevé à ce poste après plusieurs emplois dans la Cité. On sait qu'il fut chef des chœurs ou « conduct » de Saint-Dunstan-in-the-East (20), église dont la tradition musicale était bien établie, et située à faible distance de St. Mary-at-Hill — de 1498 à 1500, et il se peut que d'autres charges lui aient été confiées dans cette église. Les intérêts commerciaux de Crane dans la Cité ont déjà été signalés. Crane possédait encore des biens considérables dans la Cité à Saint-Helen's Bishopsgate.

Nous donnerons maintenant quelques renseignements biographiques sur les Gentilshommes de la Chapelle Royale qui furent présents au Camp du Drap d'Or. Dans bien des cas, on signalera simplement des ouvrages d'accès facile où plus ample information peut être puisée, — en particulier *Grove's Dictionary of Music* (5e édition) et *MGG (Die Musik in Geschichte und Gegenwart)*.

Robert Fayrfax, en 1520, était un vieillard, et il mourut l'année suivante. C'était un compositeur éminent et probablement fécond. Il est peu vraisemblable qu'il ait été membre résident du chœur de la Chapelle Royale, car il était aussi l'organiste de l'abbaye de Saint-Albans où son nom se trouve pour la première fois mentionné, en 1502. Il ressentit peut-être les effets de la vieillesse dès 1514, car le 10 septembre de la même année, il fut nommé « one of the Knights of the King's alms in the College of St. Mary and St. George in Windsor Castle, with 12d a day for life », et cette position était d'ordinaire accordée aux fidèles serviteurs royaux après qu'ils eussent cessé toute activité. Il continua à composer ou (ce qui est plus vraisemblable) à copier de la musique, et lorsque le Roi

(19) Les comptes de l'église St. Mary-at-Hill sont transcrits par Henry Littlehales, *The Medieval Records of a London City Church*, Early English Text Society, 1905.

(20) Voir les comptes de l'église (non publiés), Guildhall Library, MSS 4887.

venait à Windsor, il récompensait parfois Fayrfax pour un « Book of anthems » ou « a balet-boke limned ». On dit qu'il fut enterré à Saint-Albans, et que sa femme Agnes lui survécut. On trouvera des informations détaillées sur Fayrfax et sa musique dans *MGG*, Grove, Grattan Flood (*Early Tudor Composers*) et le *Dictionary of National Biography (DNB)*.

Un récit détaillé de la vie de John Lloyd par Thurston Dart va être bientôt publié par la Plainsong and Mediaeval Music Society. Il suffit de faire remarquer ici que c'était un homme intéressant et aux dons variés. Ses compositions et son activité commerciale ont été déjà signalées. Il se peut qu'il ait été employé comme espion par le gouvernement; en 1521, deux ans avant sa mort, il entreprit un voyage en Terre Sainte. Il était célibataire.

John Sidborough est mentionné pour la première fois comme Gentilhomme de la Chapelle Royale en 1503-1504. Sa mort est mentionnée dans le Bede Roll de la Fraternité de Saint-Nicolas, en 1520, et doit être survenue peu de temps après son retour du Camp du Drap d'Or.

On a beaucoup écrit sur William Cornyshe, aux dons si variés; on trouvera des renseignements sur lui dans Grove, *DNB*, *MGG*, et C.W. Wallace, *The Evolution of the English Drama to Shakespeare*. Il fut Maître des choristes de la Chapelle Royale, depuis la mort de Newark en 1509 jusqu'à sa propre mort en 1523. Il était dramaturge, auteur et compositeur; un poème de lui, qui passe pour avoir été écrit en prison en 1504, est rempli de symbolisme musical (21); on dit qu'il fut emprisonné pour avoir exercé sa satire aux dépens de Sir Richard Empsom, secrétaire du Roi. Son testament révèle qu'il vécut à Greenwich (22), mais en août 1523, quelques mois avant sa mort, le roi lui fit présent d'un manoir à Hylden, dans le Kent, dont la propriété devait, lorsqu'il mourrait, passer à sa femme, puis à son fils. Il convient de souligner que ce William Cornyshe était le fils d'un musicien du même nom, qui mourut en 1502, et qui avait été Maître des choristes de l'Abbaye de Westminster; de nombreux auteurs ont soutenu que père et fils ne faisaient qu'une seule et même personne (23).

Au début de sa carrière, Robert Penne fut attaché à l'Abbaye de Westminster. Il y chanta dès 1494, et devint Maître des choristes 1497. Thomas Watson lui succéda en 1500 (24). Son nom apparaît pour la première fois dans une liste des Gentilshommes de la Chapelle Royale datée de 1503 environ, mais il peut très bien avoir rempli ces fonctions au sortir de l'Abbaye de Westminster. Son fils John est aussi mentionné sur la liste de 1503 en tant que Gentilhomme, mais il mourut en 1511. Les *State Papers* mentionnent de nombreux dons qui lui furent faits (25). Son testament, daté du 26 septembre 1538, contient des legs

(21) Manuscrits du British Museum, Royal 18.D.II, f. 163 et Harley 43, f. 88.
(22) PCC 13, Bodfelde.
(23) Voir *Music and Letters*, July 1955, p. 310, où je discute ce point.
(24) PWA, *passim*.
(25) LP 1, 1081; LP 1, 2068; LP 1, 1044/21; LP 1, 1123/63; LP 1, 1143; LP 1, 2426. Voir aussi Sir Harris Nicolas (ed), *The Privy Purse Expenses of Henry VIII* (oct. 1530).

à ses fils John, Anthony et William, ses filles Elizabeth et Cecily, et Anne, la fille d'Elizabeth. Le testament fut vérifié le 16 octobre (26). On dit que Penne fut un ami du poète lauréat John Skelton, puisque le seul exemplaire qui nous reste du poème de Skelton *Diodorus Siculus* fut écrit pour Penne.

On sait peu de chose sur John Wever. Son nom apparaît pour la première fois dans les listes de la Chapelle Royale pour 1509. Il fut légataire et exécuteur du testament de William Tebbe, sergent de la Sacristie de la Chapelle Royale, en 1517 (27). Son propre testament révèle qu'il vécut à Greenwich, ou il fut enterré dans l'église Saint-Alphege (28). Il laissa la plupart de ses biens à William Colman, léguant seulement la somme de 6 shillings 8 pence à son fils Thomas. Il laissa « son enfant Nycholas Wefer » aux bons soins de William Colman.

Le nom de John Fisher apparaît dans les listes de la Chapelle Royale des années 1503-1526. Le 6 mars 1513, on lui accorda une pension au monastère de Stanley (29).

William Dawbeney fut Gentilhomme de la Chapelle de 1509 à 1524. Il fut exécuteur et légataire du testament de William Tebbe, en 1517. Le 1er août 1522 on lui fit don d'une ferme à Camberwell, dans le Surrey.

Thomas Farthing semble avoir passé une partie de ses jeunes années au service de la Comtesse de Richmond, mère du Roi Henri VIII, car elle lui légua une annuité à sa mort, en 1509 (30). Il apparaît pour la première fois en tant que Gentilhomme de la Chapelle Royale en 1511. En cette qualité, il reçut des robes neuves de la garde-robe royale en 1512 et 1513 (31). Cette dernière année, il recevait une pension au monastère de Ramsey (32). Il mourut l'année du Camp du Drap d'Or, peu après qu'on lui eut accordé, le 15 novembre, une maison avec jardin à Greenwich (33). La maison lui fut accordée à perpétuité, à lui et à sa famille; le seul loyer étant celui d' « une rose rouge, si on lui en faisait la demande ». Dans son testament Farthing l'appelle « his house and duellyng place in Greenwich callid the hows of the ffreres »; ceci se rapporte à sa situation près l'acquisition. Le testament de Farthing (34), daté du 23 novembre, est assez intéressant. Il laissa quatre enfants, qui naquirent tous de sa première femme, Katherine. La seconde, qui s'appelait aussi Katherine, n'avait pas encore vu se réaliser ses espoirs de maternité car un codicille prévoit le cas où elle mourrait sans héritier. Ses enfants, John, Thomas, Elizabeth et William reçurent divers biens, ainsi que son frère John. En 1510 et 1511 (35), le Roi avait payé les frais

(26) PWA, p. 25.
(27) RCC vii, ff. 99' - 100.
(28) RCC viii, f. 248'.
(29) LP 1, 1732/11.
(30) LP 1, 235.
(31) LP 1, 1143 et 2246.
(32) LP 1, 1948/66.
(33) LP 3, 1081/21.
(34) RCC vii, f. 205'.
(35) LP 1, 604/27 et 1003/5.

d'école d'un John Farthing sur les profits provenant d'une chapelle du Lincolnshire. C'était peut-être le frère de Thomas Farthing, mais ils semble beaucoup plus probable qu'il s'agisse de son fils aîné. On ne connaît pas exactement la date et le lieu de la mort de Farthing. Il se déclare malade dans son testament, et Grattan Flood dit qu'il mourut subitement, le 12 décembre 1520, dans sa maison d'East Greenwich. D'autre part, A.W. Reed (36) affirme qu'il mourut le 8 décembre, à Guisne. Ni l'un ni l'autre ne mentionne la source de ses informations, Farthing demanda à être enterré dans l'église londonienne de Saint-Catharine Kree.

Henry Stephenson est d'abord mentionné sur la liste de 1509 comme Gentilhomme de la Chapelle Royale. Il recevait une annuité des « Augmentation accounts » en 1547, mais mourut probablement peu après, puisque son nom ne figure pas sur une liste de Gentilshommes de la Chapelle du règne d'Edouard VII. En avril 1512, on lui accorda une pension au monastère de Coggeshall, dans le Lincolnshire. Il accompagna le Cardinal Wolsey en France comme membre de sa chapelle en 1527 (38).

Robert Hawkins, qui apparaît tout d'abord comme Gentilhomme de la Chapelle en 1511, fit son testament en 1535, peu après avoir été cité, comme témoin d'une dette de Robert Philips envers Robert Skynner — tous deux Gentilshommes de la Chapelle à l'époque —, dans le testament de ce dernier. Il ne mourut qu'en 1537; son testament fut vérifié le 20 avril (37). Il laissa tous ses biens, y compris sa maison de West Greenwich, à sa femme Margaret; il légua ses « péchés au diable de l'enfer ».

David — ou Avery — Burton figure sur les listes de la Chapelle Royale pour la première fois en 1511, et pour la dernière en 1526, bien qu'il ait reçu d'Henri VII, en 1494, une livre pour la composition d'une messe. Il peut être considéré comme ne faisant qu'un avec « Maître Avery » qui accompagna Wolsey en France en tant que membre de sa chapelle en 1527 (38). Grattan Flood donne des détails sur quelques uns des bénéfices ecclesiastiques de Burton.

John Giles, Gentilhomme de la Chapelle mentionné sur les listes entre 1511 et 1524, reçut l'importante somme de 6 livres 13 shillings et 4 pence, de la main de William Cornyshe, pour avoir « joué sur les orgues de la Chapelle » (39).

On a déjà suggéré que Thomas Bury était Thomas Borrow, bachelier en musique de Cambridge (40). Bury figure sur les listes de la Chapelle en 1520, 1524 et 1526, mais il est déjà mentionné sous le nom de Gentilhomme de la Chapelle dans le testament de William Tebbe, en 1517, où il apparaît comme exécuteur et légataire. Il légalisa le testament de Robert Penne en 1538 et fit

(36) *Early Tudor Drama,* London, 1926.
(37) RCC, ix, 257'.
(38) Turpyn, *op. cit.*, p. 40.
(39) Hillebrand, *op. cit.*
(40) Voir C. F. Abdy Williams, *A short historical account of the degrees in music at Oxford and Cambridge, Londres,* 1893.

exécuter le testament de Richard Pygott en 1549, avec Thomas Tallis et Thomas Byrd; Pygott lui légua la somme de deux livres. Il dut mourir peu après, car son nom ne figure pas sur une liste non datée de la Chapelle Royale mais postérieure à l'avènement d'Edouard VI.

Le nom de John Tyll figure sur les listes de la Chapelle Royale de 1520 et de 1524, mais non dans celle d'Edouard VI qu'on peut dater de 1551. Robert Skynner, dans son testament de 1527, affirme que Tyll lui devait une livre quinze shillings. Entre 1553 et 1558, il intenta un procès à un aubergiste de Godmanchester, près de Huntingdon, au sujet d'un mauvais cheval (42). Ceci peut indiquer que Tyll venait d'East Anglia.

William Colman passa la plus grande partie de sa vie au service de la Chapelle Royale. Il était premier choriste en 1509 — il était peut-être âgé de dix-huit ans, puisqu'il légalisa le testament de William Newark (43) cette année-là, avec son collègue, le choriste William Maxe. Newark fut Maître des choristes de la Chapelle Royale jusqu'à sa mort. Colman apparaît pour la première fois en tant que Gentilhomme de la Chapelle en 1520. Colman et sa femme Thomasina furent les principaux bénéficiaires du testament de John Wever, en 1530, et celui-ci leur confia le soin d'un fils en bas âge.

Le testament de Wever fut rédigé le 11 août; celui de Colman date de la même année (44). Il laissa la plus grande partie de ses biens à sa femme, et, par son intermédiaire, à son fils Thomas, qui devait aussi recevoir la somme de quinze livres lorsqu'il aurait atteint ses vingt-et-un ans. Sa mère Joan Colman devait recevoir de sa femme nourriture et logement sa vie durant. Colman habitait Greenwich East.

On ne possède pas de détails sur la vie de Thomas Cheyny, ni de William Hogeskyn. On trouvera des renseignements sur Robert Jones dans Grove, *MGG*, et Grattan Flood; son nom figure sur les listes de la Chapelle Royale en 1520 et 1526. Il mourut en 1537 environ.

On a déjà parlé de l'énergie et des talents variés de William Crane. Son don d'ubiquité reçoit confirmation dans la citation d'une concession obtenue de la faveur royale, au moment ou Crane visita la France comme attaché à la suite du sous-gouverneur, Lord Berners, en 1523. Cette concession datée du 8 juillet, décrit Crane comme « Gentilhomme de la Maison du Roi, *alias* Gentilhomme de la Chapelle, *alias* de la paroisse de Saint-Dunstan-de-l'Est, Londres, *alias* Contrôleur de la petite douane du port de Londres, *alias* drapier de Londres, *alias* de Havering-at-Bowre » (45). On ne peut s'empêcher de discerner quelque ironie dans l'esprit du clerc qui rédigea cette énumération à la fois impressionnante et triviale, et l'on peut éprouver quelque sympathie envers les collègues de

(41) PCC 42, Populwell.
(42) ECP 905/62-63.
(43) RCC vi (2), 262-262'.
(44) RCC ix, 283'.
(45) LP 3, 2807/8.

Crane, qui furent peut-être jaloux d'un homme si capable et qui réussissait si bien. Dramaturge, chef des chœurs, marchand, et probablement compositeur, il jouissait aussi de la faveur du roi, auquel il s'opposa avec succès, en plusieurs occasions, dans des concours de tir à l'arc (46). Comme ses contemporains aisés, il put même se livrer à ce passe-temps qui consistait à recourir à la loi pour des affaires insignifiantes (47). Le testament de Crane (48), daté de 1546, ne nous donne aucun renseignement, mais l'examen *post mortem* que l'on fit de sa situation montre qu'il était possesseur de biens étendus dans l'enceinte du prieuré de St. Helen's Bishopsgate. Il y vécut d'ailleurs, quoi qu'il eût aussi des biens à Greenwich. Il mourut le 7 juillet 1546; sa femme Margaret et son fils Dominique, alors âgé de vingt et un ans et demi, lui survécurent.

Si ces études biographiques sont surchargées de détails, elles serviront du moins à montrer combien variées étaient les personnalités des Gentilshommes de la Chapelle Royale qui accompagnèrent Henri VIII au Camp du Drap d'Or. Il reste à parler d'un autre membre de la Chapelle : Edward Higgons, l'un des aumôniers du Roi. Higgons n'était pas un musicien professionnel, mais un ecclésiastique, un jurisconsulte de chancellerie, et l'auteur d'une *Geographia* dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque de l'Université de Cambridge (50). Mais de plus, il fut chargé de copier et d'enluminer deux des plus importantes collections de messes de l'époque des Tudor — les imposants livres de chœurs de Lambeth et de Caius College, à Cambridge (51), qui contiennent de la musique composée par Fayrfax, Nicholas Ludford, Cornyshe, Henry Prentes et autres musiciens importants. Il ne fut probablement pas compositeur lui-même — malgré les assertions de Grattan Flood; mais sa contribution à la musique et à sa conservation est si grande que nous lui devons la plus sincère reconnaissance pour son labeur de copiste.

On a gardé pour la fin de cette étude la question de savoir qui était l'organiste de la Chapelle anglaise lors de la célébration de la messe ou chantèrent les chœurs anglais et français. Nous savons que le Français était Mouton; mais qui était l'Anglais ?

Il y a quelque raison de croire que l'on reconnut en Angleterre bien plus lentement qu'ailleurs en Europe les possibilités de l'orgue comme instrument indépendant. L'orgue chromatique capable de polyphonie commençait seulement à se répandre après 1500, et la tradition selon laquelle l'orgue devait servir avant tout au plain-chant et aux simples ténors isorythmiques persista. Même à la Cour, le jeu des organistes était inférieur à celui de l'étranger, ce qui est confirmé par une description célèbre faite par un Vénitien d'une soirée musicale à la Cour en 1515. Le passage est ainsi libellé : « Ensuite deux musiciens, également au

(46) Voir, d'une façon générale, WED.
(49) Publié dans George Fry (ed), *London Inquisitions post mortem.*
(50) Bibliothèque de l'Université de Cambridge, MS Ii,A.30.
(51) Lambeth MS 1; Caius MS 667.

service du roi, jouèrent de l'orgue, mais très mal; ils gardaient mal la mesure, leur toucher était faible, et leur exécution médiocre » (52).

Mais il se peut que le niveau se soit considérablement amélioré au cours des cinq années suivantes, et que l'un des gentilshommes de la Chapelle ait joué de l'orgue au Camp du Drap d'Or — peut-être John Giles, que l'on sait avoir joué de cet instrument. D'autre part, il est possible qu'on ait eu recours aux services d'un brillant organiste étranger résidant alors en Angleterre; il s'agit de l'organiste et du compositeur allemand Benedict de Opitiis (ou Ducis). On pense que de Opitiis vint en Angleterre en 1516; en juillet de cette année-là, est inscrit un paiement royal à « Benet de Opitiis, player at organs, appointed to wait on the King in his Chamber, 4 months, £ 6, 13 s, 4 d » (53). De toute évidence il demeura dans le pays car, en janvier 1518, on trouve un paiement de 22 livres à « Sigemonde Skeyf, an Almain, through Benet de Opiciis, for an instrument called a regall » (54). On estime généralement qu'il quitta la cour d'Angleterre peu de temps après, mais il existe d'excellentes raisons de tenir ceci pour faux. Le 6 mai 1519, Benedict de Opitiis reçut licence d'exporter deux cents tonnes de vin de Gascogne ou de guède de Toulouse (55). En 1520, il fut inscrit membre de la Fraternité de Saint-Nicolas à Londres. La même année, le 4 avril, il recevait licence d'exporter 300 tonnes de bière (56) et exactement un an plus tard, la licence lui fut renouvelée « d'exporter 300 tonnes de bière en pays étrangers pour une durée de deux ans » (57). Comme Crane et Lloyd, de Opitiis faisait évidemment un commerce important — peut-être avec son pays natal, l'Allemagne — pour augmenter le salaire qu'il touchait.

Mais on ne sait pas si de Opitiis était présent au Camp du Drap d'Or; la possibilité qu'il s'y soit trouvé n'est pas exclue, car les noms que nous possédons ne constituent pas une liste complète. Il se peut donc qu'en une occasion où Henri VIII était extrêmement désireux que sa Chapelle soutint favorablement la comparaison avec celle de François Ier, il ait amené avec lui son organiste le plus éminent, bien que celui-ci ne fut pas anglais.

(52) Agenda des Documents d'Etat; Vénitien : 1509-19, paragraphe 624. La description est contenue dans une lettre datée du 6 juin, 1515.
(53) LP 2, p. 1472.
(54) LP 2, p. 1477.
(55) LP 3, 278/6.
(56) LP 3, 779/4.
(57) LP 3, 1262/4.

LE SACRE DE CHARLES QUINT A AIX-LA-CHAPELLE *

par Hermann HEUSCH
Maire d'Aix-la-Chapelle

En octobre 1520, la splendeur et la gloire du Saint-Empire germanique se manifestèrent encore une dernière fois. Charles, le jeune Habsbourg qui avait grandi dans les Pays-Bas voisins, fit alors son entrée dans la ville libre d'Empire pour prendre possession, en tant que cinquième du nom, du trône de Charlemagne, en la chapelle palatine de ce dernier, afin d'accéder à la royauté germanique. C'est son frère Ferdinand, il est vrai, qui devait clore, en 1531, la longue série des sacres aixois inaugurée, six cents ans plus tôt, par Othon Ier. Il n'en reste pas moins que, d'après les récits des contemporains, les fêtes de 1520 — tels les derniers feux jetés par une époque décisive pour l'histoire de l'Europe — dépassèrent en magnificence la plupart des autres cérémonies de ce genre (1).

Un nombre imposant de témoins (la plupart étaient des membres des députations officielles) ont fixé, en des relations écrites, le déroulement des cérémonies. Albert Dürer n'est pas le moins important de ceux qui assistèrent à ces mémorables journées. Il y rencontra « Mathes », probablement le grand Mathias Grunewald, et nous a laissé des représentations graphiques de la cathédrale et de l'hôtel de ville — les deux endroits où se déroulèrent respectivement la cérémonie du sacre et celle du festin qui suivit — dans leur silhouette de l'époque.

C'est l'ouvrage de Hartmann Maurus (Hermann Mohr), professeur de droit à l'Université de Cologne et conseiller de l'Archevêque de Cologne, qui constitue notre source principale. Cet ouvrage fut publié pour la première fois en 1523 à Nuremberg, chez Friedrich Peypus, sous le titre : *Coronatio invictissimi Caroli Hispaniarum Regis Catholici in Romanorum Regem* et fut réédité en 1550 à

* Cette étude se fonde sur une communication faite le 7 octobre 1958 à Grenade lors du IIIe Congreso de Cooperación Intelectual, à l'occasion du IVe centenaire de la mort de Charles Quint.

(1) Pendant son règne, Charles a encore séjourné six fois à Aix après 1520, le 10-11 juin 1521, les 10-15 janvier 1531 pour le couronnement de Ferdinand Ier, les 23-24 janvier 1532, les 9-11 janvier 1544, les 5-6 mai 1545, et les 7-8 juin 1550. (Renseignements aimablement communiqués par le Dr Poll, directeur des Archives d'Aix-la-Chapelle).

Cologne, chez Henricus Mameranus. Maurus avait, lui aussi, assisté aux fêtes parmi les membres de la suite du prince électeur de Cologne. Fromm donne un relevé exhaustif des écrits du XVI^e siècle relatifs au sacre royal dans la *Zeitschrift des Aachener Geschichtsverein (ZAGV)*, tome XVII, 1895, p. 211 et suivantes, sous le titre : *Zeitgenössische Berichte über Einzug und Krönung Karls V. in Aachen.* Le présent exposé est fondé principalement sur les *Beiträge zur Geschichte der Reichsstadt Aachen unter Karl V.* de Friedrich Classen *(ZAGV*, t. XXXVI, 1914, p. 1 et suivantes) et sur la monographie que Alois Schulte a consacrée à *Die Kaiser- und Königskrönungen zu Aachen 813-1531*, Bonn, 1924, p. 59 et suivantes.

La nouvelle de son élection au trône germanique, le 28 juin 1519, dans l'église Saint-Barthélemy à Francfort, avait atteint Charles en Espagne où il séjournait pour d'importantes affaires politiques. Ainsi, il l'avait emporté dans la sévère compétition qui l'opposait au roi de France François I^er. La situation ne lui permettait malheureusement pas de partir immédiatement pour l'Allemagne, bien que son départ eût été particulièrement souhaitable du point de vue allemand. Les princes électeurs de Mayence et de Saxe se virent obligés, le 20 février 1520, de faire savoir formellement à l'élu combien il était urgent qu'il vînt au plus vite. Ce n'est cependant qu'au mois de mai de la même année que la flotte de Charles put prendre la mer. Le 29 mai, il rencontrait à Douvres Henri VIII d'Angleterre « pour contracter une alliance plus étroite » (en français dans le texte — note du traducteur) ainsi que le précisa Charles lui-même. Le 1^er juin, il atteignit la terre néerlandaise à Flessingue. Il est probable qu'une fois dans sa patrie flamande, Charles dut se préoccuper de préparer les détails du voyage de son sacre, tout comme il dut se préoccuper des moyens de couvrir les dépenses considérables qu'entraîneraient les fastes prévus à cette occasion. Afin d'assurer son élection contre son concurrent, le roi de France, il avait déjà dû dépenser des sommes énormes que les princes électeurs et les nobles s'étaient fait verser en contrepartie de leur faveur. On trouve des précisions à ce sujet dans l'ouvrage publié sous le titre : *Was Kaiser Carolus dem Vten die Römische Königswahl kostete.* La ville d'Anvers mit à la disposition du souverain, « à la très instante prière et requeste dudit Sr. Empereur » (en français dans le texte — note du traducteur) la somme de 100 000 livres à 40 gr pour le sacre (2).

Lorsqu'il revint aux oreilles des princes électeurs que la peste régnait à Aix, il y eut de nouveaux atermoiements. Ils envoyèrent une ambassade à Charles pour tenter de le gagner à leur projet de célébrer le sacre à Cologne. Leurs envoyés rencontrèrent le prince à Louvain où venaient également d'arriver les ambassadeurs de la ville d'Aix-la-Chapelle. Ceux-ci, prenant prétexte de leurs importants préparatifs et du peu d'extension de l'épidémie, firent valoir les droits de l'antique ville du sacre. Les *Gesta Pontificum Leodiensium* de D. Joannes Chapeauville, Liège, 1616, t. III, p. 261, disent à ce sujet : *Saeviebat id temporis Aquisgrani et in vicinia pestis, quo circa Carolum dehortabantur Electores, ne eo loci*

(2) R. Ehrenberg, *Das Zeitalter der Fugger*, Jena, 1922, t. 1, p. 109.

inaugurarentur, at ille legem a Carolo IIII. latam neque posse neque velle mutare respondit (3). Ainsi, du fait de la décision prise par Charles le 8 octobre 1520, le privilège de la ville d'Aix-la-Chapelle était sauvegardé.

Charles fut reçu solennellement à Liège, le 12 octobre, par le prince-évêque Erard de la Marck (1506-1538, fils de Robert de la Marck, Seigneur de Sedan, et de Jeanne de Saulcy, Dame de Fleurange) qui joua un rôle considérable dans les événements de cette époque. Chapeauville (*op. cit.*, p. 261) relate à ce propos : « *Huic Erardus Antistes, clero ac populo comitatus, ad suburbia portae S. Walburgis solemni pompa obviam venit, eumque suam in aulam deduxit, ubi regali epulo multisque ab Ecclesia et Civitate donis honoratus fuit. Die insequenti sacro missae officio, necnon solemni supplicationi interfuit, cereum manibus gestans, Erardo venerabile sacramentum deferente. Leodio traiectum Erardo comitante & inde Aquisgranum inaugurandus proficiscitur* ». A Maestricht, le séjour du souverain se prolongea jusqu'au 21 octobre. Le 19 du même mois, celui-ci y signa le document nommant sa tante Marguerite d'Autriche régente des Pays-Bas pour la durée de son séjour dans les pays germaniques. Au cours du trajet de Maestricht à Aix, qui ne comporte que 32 kilomètres, il passa la nuit du 21 au 22 octobre au couvent de Wittem.

Un chaud soleil de fin d'automne brillait en cette journée du 22 octobre 1520 au cours de laquelle le jeune souverain s'approcha jusqu'à une demi-lieue de la ville du sacre. Lors des discussions qui s'étaient élevées la veille à Aix-la-Chapelle entre les princes électeurs, à propos du cérémonial à adopter, le roi avait été représenté par Maximilien van Zevenbergen et le prince évêque de Liège Erard de la Marck. Celui-ci, en tant qu'évêque diocésain de droit pour Aix-la-Chapelle, avait déclaré la Saint-Séverin jour férié, l'usage voulant qu'un sacre ne puisse jamais avoir lieu qu'un jour férié. Les princes électeurs étaient allés, à cheval, à la rencontre du futur roi, jusqu'à une halte située à une demi-lieue de la ville, près du domaine de Neuenhof, non loin de l'actuelle route de Vaals. Lorsqu'ils l'aperçurent, ils mirent pied à terre et le prince électeur de Mayence prononça les paroles de bienvenue que suivit avec attention le jeune Habsbourg, vêtu de ses couleurs d'or, d'argent et de cramoisi, tenant à la main son chapeau orné de plumes blanches et monté sur un cheval blanc couvert de brocart, au milieu de cent pages vêtus des mêmes couleurs que leur maître. Le cardinal archevêque de Salzbourg, Mathieu Schinner, répondit au nom de Charles, qui, s'il possédait le flamand, ne possédait pas suffisamment l'allemand. La halte se prolongea plusieurs heures, les envoyés du prince électeur de Saxe (qui avait été retenu à Cologne par une crise de goutte) se querellant avec le duc de Juliers, pour savoir qui aurait la préséance lors de l'entrée à Aix-la-Chapelle.

Le crépuscule tombait déjà lorsque le brillant cortège s'ébranla pour entrer

(3) Par la Bulle d'or de 1356 Aix-la-Chapelle avait été confirmée dans sa fonction de ville du sacre.

dans la ville, et il fallut remplacer la lumière du jour par celle de lampions. Avant que le roi ne reçût l'autorisation de franchir l'enceinte de la ville, six conseillers municipaux aixois, accompagnés de trente cavaliers, demandèrent, suivant la coutume, à prendre connaissance du décret d'élection. La totalité du clergé local s'était réuni au Königstor. Le souverain mit pied à terre, baisa la croix de Lothaire et s'inclina devant la relique de Charlemagne. Puis, il enfourcha une nouvelle monture, celle qui avait été la sienne jusqu'ici revenant de droit au gardien municipal de la porte.

Le cortège était conduit par le margrave brandbourgeois, Jean et sa suite; derrière d'autres dignitaires venaient les troupes royales à pied, composées de mille arquebusiers, mille hallebardiers et mille piquiers commandés par François de Castelalto, ainsi que le duc de Juliers avec quatre cents cavaliers. Puis, s'avançait le cortège principal avec l'ambassade saxonne, la troupe du comte palatin composée de sept cents chevaux, le corps de cavaliers du prince électeur de Mayence, les princes électeurs de Trèves et de Cologne, tous accompagnés de timbaliers militaires, tambours et trompettes. La suite royale, consistant en mille six cents cavaliers revêtus de somptueux habits, venait ensuite, dépassant en magnificence tout ce qui précédait. Décrire la richesse et la variété des costumes, des armes, des races de chevaux rassemblés ici est impossible. Le maréchal héréditaire de Pappenheim, portant l'épée royale, suivait les grands d'Espagne et les dignitaires de l'Empire. Immédiatement après lui venait Charles, sur son étalon couvert de brocart; il se faisait autant remarquer par son costume que par son aisance à monter. A sa droite, il avait le prince électeur de Cologne, à sa gauche, celui de Mayence. Trois cents cavaliers royaux fermaient la marche, à la suite des cardinaux de Salzbourg, Sion et Tolède. Plus de cinq mille cavaliers complétaient le cortège.

Empruntant la Königstrasse et la Trichtergasse, celui-ci se dirigea, aussitôt la porte de la ville passée, directement vers la cathédrale que Charles atteignit à la nuit noire. Conduit par le clergé de la cathédrale, il pénétra avec les princes électeurs dans l'église et se prosterna au-dessous du précieux lustre circulaire offert par l'empereur Frédéric Barberousse, cependant que le prince électeur de Cologne prononçait une prière, suivie d'un Te Deum solennel. Dans la sacristie, le roi nouvellement élu confirma ensuite les privilèges des princes électeurs et s'engagea sous serment à respecter la capitulation impériale, qui, outre quelques nouveautés, présentait diverses dispositions rendues nécessaires par la réunion des souverainetés espagnoles et allemandes (4). Il était presque neuf heures lorsqu'il se rendit en sa résidence en compagnie des princes électeurs, dans la prévôté du chapitre.

Le jour suivant, le 23 octobre 1520, vit se dérouler le sacre proprement dit. Dès l'aurore, à cinq heures, les princes électeurs ecclésiastiques se rendirent à

(4) C'est ainsi que des fonctionnaires étrangers ne devaient pas être employés dans l'Empire; de même, les troupes espagnoles ne devaient pas y pénétrer sans autorisation spéciale.

la cathédrale et y revêtirent leurs ornements pontificaux. Avec le chapitre de la cathédrale, ils attendirent le souverain à l'entrée de la chapelle de Saint-Nicolas. Celui-ci avait pénétré dans l'église avec sa suite par la porte dite Wolfstür. Il était en costume d'archiduc d'Autriche, or, argent et cramoisi, portait un manteau de brocart d'or fourré d'hermine et était ceint de la couronne archiducale à diadème et cercle d'or. Il était immédiatement suivi par l'évêque de Liège, le duc de Juliers et par un comte palatin portant tous trois sa traîne. A la tête du reste de la suite marchaient les princes électeurs laïques en manteaux de velours rouge et chappes de chœur dont les bonnets rouge écarlate étaient doublés d'hermine retournée à l'extérieur, costume comparable à celui des docteurs en théologie de Paris. Charles baisa de nouveau la croix de Lothaire et suivit le cortège conduit par le prince électeur de Cologne jusqu'au centre de l'octogone carolingien, pendant que le clergé chantait : « *Ecce mitto angelum meum* ». Arrivé là, il se prosterna sous le lustre de Barberousse, cependant que le prince électeur de Cologne priait : « *Domine, salvum fac regem,* Seigneur protège notre roi et exauce-nous le jour où nous t'implorerons ». L'élu se dirigea alors vers l'autel de la Vierge, à la droite duquel ses proches parents avaient pris place sur une tribune couverte. Les princes électeurs laïques ou leurs représentants se tenaient près de l'autel, entourant le souverain, debout, pendant que ce dernier s'agenouillait, touchait le sol de son front et allait ensuite s'asseoir devant l'autel entre les princes électeurs de Mayence et de Trèves.

La messe pontificale solennelle célébrée par le prince électeur de Cologne, assisté de deux chanoines du chapitre commença alors. Le propre était celui de la messe de l'Epiphanie dont l'Epître dit : *Surge illuminare Jerusalem.* Les princes électeurs de Mayence et de Trèves conduisirent le souverain au maître-autel. Il enleva son manteau et se prosterna les bras en croix, la face contre terre, tout le temps que durèrent les litanies des douze apôtres, des douze martyrs, des douze confesseurs et des douze vierges (5) chantées alternativement par deux clercs et par le peuple. Puis Charles répondit par : « *Volo* » à chacune des questions que lui posa le prince électeur de Cologne :

« Vis sanctam fidem catholicis viris traditam tenere et opibus iustis servare ?

« Vis sanctis ecclesiis ecclesiarum ministris fidelis esse tutor et defensor ?

« Vis regnum tibi a Deo concessum secundum iustitiam praedecessorum tuorum regere et efficaciter defendere ?

« Vis iura regni et imperii bona eiusdem iniuste dispersa conservare et recuperare ?

« Vis pauperum et divitum, viduarum et orphanorum aequus esse iudex et pius defensor ?

« Vis sanctissimo in Christo Patri et Domino Romano Pontifici et sanctae Romanae Ecclesiae subiectionem debitam et fidem reverenter exhibere ? »

(5) Les actuelles Litanies des Saints (*Litaniae Sanctorum omnium*).

La promesse solennelle de celui qui allait être sacré roi fut alors confirmée par serment. Puis, il se tourna vers les princes et la foule à qui s'adressèrent maintenant les questions suivantes, formulées en latin et en allemand par l'archevêque de Cologne et par le Père abbé de Prüm :

« Vultis tali Principi ac rectori vos subicere ipsiusque regnum firmiter fide stabilire atque iussionibus illius obtemperare iuxta Apostolum : omnis anima potestatibus sublimioribus subiecta sit ? »

« Fiat » fut la réponse répétée trois fois de suite.

« Voulez-vous vous soumettre à un tel prince et seigneur, soutenir son autorité avec une fidélité inébranlable, obéir à ses ordres selon les paroles de l'Apôtre : Que chacun soit soumis aux chefs et aux autorités ? ».

Après s'être à nouveau agenouillé et avoir prié, il fut oint d'huile des catéchumènes, par le prince électeur de Cologne, sur la tête, la poitrine, le cou, le coude et les mains. Puis les princes électeurs de Trèves et de Mayence le conduisirent dans la sacristie pour lui retirer les traces laissées par l'huile.

C'est seulement au dernier moment que la députation de Nuremberg avait pu remettre les vêtements et joyaux apportés pour le couronnement proprement dit qui allait suivre. Elle avait pu, il est vrai, se mettre en rapport dès la veille au soir avec le trésorier du roi, Jacques Villinger; mais l'entente avait été si défectueuse qu'il y eut de sérieuses difficultés pour découvrir les Nurembergeois dans l'église, au cours de la cérémonie, afin de faire parvenir à leur destinataire les insignes qu'ils apportaient. C'est pourquoi on n'utilisa de tous leurs vêtements que le manteau de pourpre sarrasin, Charles conservant par ailleurs les habits appartenant à la cathédrale d'Aix dont on l'avait revêtu initialement.

La cérémonie du couronnement débuta par la remise de l'épée de Charlemagne par les princes électeurs ecclésiastiques. Le souverain la reçut et la replaça dans son fourreau afin de pouvoir la ceindre. Les princes électeurs le revêtirent alors du manteau du couronnement, lui remirent l'anneau, le sceptre et le globe impérial ecclésiastiques, tout en prononçant les prières prescrites. Pour terminer, les trois princes électeurs, celui de Cologne, aidé des princes électeurs de Trèves et de Mayence, lui posèrent la couronne sur la tête. Ainsi habillé et coiffé, le roi monta à l'autel et prêta le serment du couronnement sur l'Evangile : « Je confesse et promets devant Dieu et ses anges vouloir conserver, maintenant et à l'avenir, les lois et le droit, comme aussi la paix dans la Sainte Eglise ». Ainsi débute l'antique formule de serment.

C'est la couronne impériale qui fut utilisée, lors du couronnement royal d'Aix-la-Chapelle, alors qu'à Bologne, lors du couronnement lombard, le 22 février 1530, on employa tout d'abord la couronne de fer de Monza, puis, lors du couronnement impérial — à la place de la couronne impériale — une couronne en forme de mitre, propriété personnelle de l'Empereur.

Accompagné par les chants du clergé et du peuple, le roi gagna en procession solennelle la galerie supérieure et monta les marches menant au trône de Charlemagne. « Ita retine admodum locum regium ! » s'écria le prince électeur de

Cologne à son adresse, lorsque le souverain revêtu de ses habits de cérémonie prit possession du trône édifié plus de sept cents ans auparavant. Il y reçut les premières félicitations, fut admis par un serment particulier à faire partie du chapitre de la cathédrale et donna ses premières accolades, le premier de ceux qu'il fit alors chevalier étant son précepteur, conseiller et protecteur de Chièvres (Guillaume de Croy, 1458-1521). Après quoi, il retourna au maître-autel où il reçut la communion sous les deux espèces. Puis on termina la messe solennelle.

Il était onze heures lorsque le roi et sa suite quittèrent la cathédrale et se rendirent à l'étage supérieur de l'Hôtel de ville qui s'élève sur les murs de fondation de l'ancien palais carolingien. Le court trajet fut effectué à pied, les insignes impériaux étant portés en tête du cortège. Les murs de la salle du festin étaient recouverts de tapisseries provenant du château ducal de Malines. La table royale était dressée le long du côté nord de la salle, sur une estrade à laquelle on accédait par sept marches. Le reste des places était, à peu de choses près, disposé selon les règles depuis longtemps en usage. Les plats et les couverts provenaient, eux aussi, du château malinois de l'archiduchesse Marguerite.

Le prince électeur de Trèves dit les grâces et le comte palatin, précédé de trompettes royaux, présenta au roi les mets qu'il était allé chercher lui-même à la cuisine. Outre les douze trompettes, huit hérauts participaient au cortège, parmi lesquels se trouvait un envoyé d'Henri VIII d'Angleterre qui avait apporté en cadeau, de la part de son maître, un grand vase d'or. Comme le roi — tout comme les princes électeurs — avait pris place seul à sa table, il ne fut entouré, pendant le repas, que de sa suite dont faisait partie, outre le margrave d'Arschot et l'évêque de Liège, le margrave Casimir de Brandebourg-Kulmbach en tant qu'ordonnateur et écuyer de bouche. En dehors des plats d'apparat, il y eut cinq services de dix plats chacun. Sur la place du marché, devant l'Hôtel de ville, on avait offert au peuple un bœuf rôti à la broche, après qu'un cuisinier en eût prélevé un morceau pour le roi. De même, à la grande joie de tous, une fontaine de vin y coula durant toute la journée. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner qu'une foule en fête se soit joyeusement rassemblée sur la place. A quatre heures de l'après-midi, le roi se retira en sa résidence où il avait convié ses hôtes à un banquet pour le soir même, banquet auquel les dames avaient également été invitées.

La journée suivante débuta par une messe matinale à la cathédrale, à laquelle le roi et les princes électeurs assistèrent. Le reste du temps fut consacré aux réunions des princes impériaux, l'objet principal de leurs discussions étant la préparation du Reichstag qui devait être convoqué à Worms. Le soir, Marguerite d'Autriche organisa une réception en sa propre résidence. Le 25 octobre, date à laquelle les princes électeurs repartirent pour Cologne, Charles vénéra dans la cathédrale les Grandes Reliques qui y sont conservées (la robe de la Vierge, les langes de l'Enfant Jésus, le linge dont se ceignit le Christ et celui où reposa la tête de saint Jean-Baptiste décapité) et qui ne sont, d'ordinaire, extraites du reliquaire marial que tous les sept ans pour être exposées à la

vénération des pélerins accourant alors à Aix-la-Chapelle. Après que le souverain eut encore assisté à la messe le lendemain à la cathédrale, le prince électeur de Mayence qui était resté à Aix annonça que le pape avait décerné au roi nouvellement couronné le titre d'Empereur romain. Depuis lors, tous les documents commencent par les mots : « Carolus V. Divina Clementia Romanorum Imperator semper augustus » (6). Ce même 26 octobre, Charles reçut à l'Hôtel de ville le serment d'allégeance des notables aixois. Le lendemain, il quitta la ville en direction de Cologne.

Ainsi se terminèrent pour la ville d'Aix-la-Chapelle des journées de fête dont Albert Dürer a dit dans son Journal : « J'y ai vu les délices les plus merveilleuses, telles que nul autre homme de notre temps n'a vu choses plus exquises » (7).

(6) A. Henne, *Histoire de la Belgique sous le règne de Charles Quint*, Bruxelles-Paris, 1866, t. 1, p. 299. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, le véritable couronnement impérial eut lieu seulement dix ans plus tard à Bologne.

(7) A. Curtius, *Albrecht Dürer in Aachen*, ZAGV, t. IX, 1887, p. 152.

L'ENTRÉE DE CHARLES QUINT A LONDRES, EN 1522 *

par Jean ROBERTSON

Après la rencontre de Charles Quint avec Henri VIII à Gravelines, qui suivit immédiatement la rencontre de Charles et de François Ier au Camp du Drap d'Or, la plupart des observateurs conclurent que l'Empereur s'était assuré l'appui de l'Angleterre contre la France. C'est certainement ce que pensait Charles lui-même. Quand la guerre éclata prématurément par suite de l'assistance que François Ier donna aux rebelles en territoire Habsbourg, Charles Quint invoqua la promesse d'aide mutuelle entre lui et Henri VIII, aux termes du Traité de Londres — bien que François Ier eût prétendu que c'était lui qui était la victime d'une agression de la part des rebelles pourchassés qui avaient pénétré en France (1). L'historien A. F. Pollard a blâmé Wolsey de n'avoir pas compris le danger qu'il y avait à accroître la puissance de Charles Quint et à affaiblir la France; mais M. Mattingly a probablement raison de douter que Wolsey ait déjà eu la notion d'un équilibre européen à maintenir : on a la preuve qu'il voulait seulement être du côté du vainqueur pour avoir une part du butin (2). D'ailleurs, il n'oubliait pas la pension que lui servait François Ier...

Lorsqu'en mars 1522 Charles Quint exprima son intention de venir en Angleterre pour Pâques, Wolsey informa Henri VIII qu'il serait terriblement incommode de recevoir l'Empereur sans avoir eu un avis préalable d'un mois, comme il avait été convenu, ajoutant : « Et sûrement, Sire, il me semble évident que cette hâte soudaine qu'a l'Empereur de venir en Angleterre, a pour seul but d'avancer votre déclaration de guerre à la France, déclaration que vous n'êtes pas tenu de faire avant son arrivée dans votre royaume » (3). La visite fut repoussée au 26 avril, et lorsque ensuite un nouveau retard se produisit, dû cette fois à Charles lui-même, Wolsey s'en montra très satisfait, pensant qu'il

* Je tiens à remercier Mme A. Valette qui a traduit ma communication.

(1) A.F. Pollard, *Henry VIII* (London, 1902), p. 125.
(2) G. Mattingly, *Renaissance Diplomacy* (London, 1955), p. 163.
(3) *Letters and Papers of Henry VIII*, éd. Brewer, iii (Pt. 2), n° 2129.

y avait là une nouvelle possibilité de trêve avec la France. Mais l'ambassadeur d'Espagne, de Meza, homme extrêmement adroit, exerçait une pression constante sur Wolsey qui ne put atermoyer plus longtemps : c'est pourquoi le 29 mai, à Lyon, le héraut Clarencieux présenta à François Ier le défi de son souverain (4).

Le mois de mai se passa en préparatifs fiévreux pour recevoir l'Empereur et sa suite. En vain Charles Quint supplia-t-il Wolsey de ne pas dépenser d'argent pour son passage « par ce reaume » mais de le réserver plutôt pour la défense de Milan (5). Wolsey voulait absolument que la réception fût splendide et non pas seulement suffisante. Charles Quint, bien qu'il eût dit clairement vouloir payer pour l'entretien de sa suite, ne contribua pas précisément aux économies, incapable qu'il fut d'amener moins de deux mille personnes et mille chevaux (6).

Les fonctionnaires anglais s'inquiétaient pour la fourniture des lits, des victuailles, des vins, etc (7). Ils avaient aussi à préparer la réception de Charles à Calais, et de nouveau à Cantorbéry (8) ; et aussi à organiser des joutes et des mascarades, d'abord à Greenwich, ensuite à Windsor (9). Quant à la préparation des « pageants » (grands spectacles allégoriques avec personnages figurés ou vivants) pour l'Entrée de Charles Quint et Henri VIII à Londres, la responsabilité en incombait aux édiles de la Cité. Ceux-ci, prévenus sans doute que l'arrivée pouvait avoir lieu à Pâques, avaient commencé à prendre leurs dispositions en vue d'une entrée le 28 mars (10). Leur premier souci fut de se procurer les sommes nécessaires à couvrir les frais, en imposant les Corps de Métier de la Cité. Comme toujours, l'argent n'arrivait pas vite. Le 15 mai, l'assemblée des

(4) *Id.*, n° 2174.

(5) *Id.*, n° 2248; *Cal. S.P. - Spanish, Further Supplement, 1513-43*, p. 138.

(6) *Rutland Papers*, éd. W. Jerdan (Camden Soc., xxi, 1842), pp. 59-100. Parmi « Ceulx que lempereur entend mener avecque luy en Angleterre », figurent « Grand chapelle, Seize chantres, Vng maystre des enfans, Huit enfans, Troys prestres de haultes messes, Vng organiste, Vng souffleur dorghanes, Deulx clercs de chapelle, Vng fourryer... Huit trompettes, ... Broully tamburin, Six pfiffers ».

(7) *Id.* On dressa un rapport des quantités de vin disponibles à Londres et le long de la route, ainsi qu'un rapport concernant les chambres et les lits. A Greenwich « Master Cornyshe » avait 8 lits de plume, et à St. Paul's Churchyard nous trouvons « Maister Lylly, scole maister; i hall, iiij chambres, iiij fetherbeddes, i kechin, and other necessaries » de même qu'une réserve de bière et de vin. Une partie du document est en forme de questions posées par un subordonné à un supérieur dont la réponse est en majuscules, par exemple : « Item, whether ther shalbe any banquetyng, and in what places ? AT GRENWYCHE, LONDON, RICHEMOUNT AND WYNSORE ».

(8) *Id.* Un discours solennel devait être prononcé à Calais par l'Evêque d'Exeter, et ensuite le député devait souhaiter la bienvenue à l'Empereur dans les termes les plus choisis qui se puissent trouver; de même, en quelque lieu approprié situé aux abords de la ville, le Maire et les Bourgeois de Cantorbéry devaient le saluer et l'accueillir par un discours convenable rédigé par quelque personnage éloquent et sage.

(9) Brewer, iii, n° 2305.

(10) Guildhall Archives, Letter Book N, f. 194b, and Journal 12, ff. 125, 172b, 173b (références citées dans R. L. Sharpe, *London and the Kingdom*, i. 365) ; et R. Withington, *English Pageantry*, i (1918), p. 174, citant les Archives du Guidhall, Repertory IV, f. 114b. Les corps de métiers devaient se ranger le long des rues et ériger leurs propres barrières. C. Welch, *The History of the Worshipful Compagny of Pewterers*, i.105, donne les dépenses de ce corps de métier : « 1521-2 Item paid to a Carpenter for makyng the standyng with rayles and pauyng the same grounde ayenst the Comyng of the Emproure xvijs. »

Aldermen décida que ceux de ses membres qui n'avaient pas encore apporté la somme imposée à leur quartier pour les *pageants,* devraient la fournir à l'assemblée suivante (11). Le 2 septembre, les Pelletiers en étaient encore à promettre de verser la quote-part de leur Corps de Métier (12). Aucun état complet des dépenses occasionnées ne se retrouve au Guildhall; seules sont enregistrées certaines décisions relatives à un paiement spécial, comme par exemple cent livres sterling à l'Alderman Brown pour redorer la croix de Cheapside (13). Quelque temps avant l'entrée, il fut possible de rédiger au temps futur une description courte mais précise de chaque *pageant* (un ou deux changements furent faits par la suite) (14). Ce ne fut pas avant le 28 mai que l'assemblée des Aldermen fit demander à Maître Lily d'envoyer les discours pour les *pageants* (15).

Charles Quint débarqua à Douvres le 27 mai à 4 heures de l'après-midi. Il fut reçu par le Cardinal Wolsey et conduit au Château de Douvres. Le 28 mai, Henri VIII vint l'accueillir. Le jeudi 29 fut consacré à des solennités religieuses, et le vendredi matin se passa à bord du *Great Harry,* à Douvres. Dans l'après-midi, l'Empereur et le Roi partirent pour Cantorbéry où le Maire et les Aldermen les reçurent à l'entrée de la ville par un discours solennel, auquel le secrétaire de l'Empereur répondit en langage fleuri (16). L'Archevêque les reçut à la Cathédrale (17). Ils se rendirent à Sittingbourne le samedi 31 mai et le dimanche 1er juin, ce fut Rochester qui les festoya. Ils atteignirent Gravesend le lundi 2 juin, et là, des barges gaiement décorées les emmenèrent à Greenwich, où la Reine Catherine et la petite Princesse Marie sa fille leur souhaitèrent la bienvenue. Le mercredi eut lieu une joute royale, et le jeudi un tournoi, choses certainement fort coûteuses, comme le montrent les dépenses enregistrées par Richard Gibson. Deux caparaçons de velours mordoré furent confectionnés, sur lesquels étaient représentés des chevaliers, une lance brisée à la main et dont les chevaux foulaient des montagnes d'or, tandis que des dames, sortant des nuages, lançaient des flèches aux chevaliers. Ces deux soirs-là, il y eut une mascarade (« meskeler ») ainsi que des divertissements préparés par William Cornysshe. Tout cela nécessita

(11) Rep. IV, f. 11*b*, cité dans Withington, i.174.

(12) Rep. IV, f. 125*b* et Rep. V (apparemment une copie de Rep. IV), f. 318*b*. S. Thrupp, *A Short History of the Worshipful Company of Bakers,* p. 148, note que les Boulangers souscrivirent 10 shillings pour les frais des *pageants.* Le total des impositions devait s'élever à 945 livres sterlings 13 shillings et 9 pence et demi.

(13) Rep. IV, f. 163, cité dans Withington, i.174. Cf. Stow, *Annals* (1592 éd.), p. 867. Voir aussi les paiements dont il est question dans la suite de cet article.

(14) *The Entry of* Charles I *into* London. *The Meeting of the Emperor, his Grace, with the Lord Mayor of* London, *and his Brethren with all the Crafts of the Said City in their Liveries,* imprimé dans *Somers Tracts* (1751), ii. 470-1.

(15) Rep. IV, f. 120, cité dans C.R. Baskervill, « William Lily's Verse for the Entry of Charles V into London », *Huntington Library Bulletin,* ix (1936), 7.

(16) E. Hall, *The Vnion of the two noble and illustre famelies of Lancastre & York* (1548), f. 94b.

(17) Une partie de la relation allemande, *Wie vnd wellicher gestalt Kay. May vom Bruck aussgen Lunden in Engeland gezogen ankommen vnd Empfangen worden ist,* consiste en une description de la Cathédrale de Cantorbéry.

des justaucorps et des capuchons de forestiers, des habits de chasse, 240 aunes de grosse toile pour vêtir les hommes sauvages (« woodwos »), pour confectionner un mannequin (« a stuffed body ») et pour recouvrir un *pageant,* ce qui occupa 8 ouvriers pendant 9 jours (18). Hall décrit les divertissements des deux soirées mais ne parle ni d'hommes sauvages, ni de *pageant* (19).

L'entrée à Londres eut lieu le vendredi 6 juin vers 7 heures du soir. Une description complète s'en trouve dans la Chronique de Hall, fondée sur celle de Grafton (ii. 1060 ff.) mais avec des adjonctions. Hall cite les vers latins dans lesquels William Lily décrit les pageants. Withington imprime la majeure partie d'un récit conservé au Collège de Corpus Christi à Cambridge (MS 298, pp. 132-42) (20) mais qui ne comprend pas les vers. Ceux-ci furent imprimés, avec une traduction anglaise très approximative, par Richard Pynson, et intitulés, *Of the tryumphe and the verses that Charles themperour & the most myghty Kyng of England Henry the .viii. were saluted with passyng through London,* dont le seul exemplaire connu se trouve à la H. E. Huntington Library, mais qui

(18) Brewer, iii, n° 2305. Gibson avait la charge de la garde-robe du Roi; en 1494 il figure sur une liste parmi les comédiens du Roi, et il avait participé aux préparatifs pour le Camp du Drap d'Or (E. K. Chambers, *Elizabethan Stage,* iv. 135).

William Cornysshe, maître des Enfants de la Chapelle Royale, joua un rôle dans les *pageants* conçus par Gibson en 1511 et 1515; et on lui demanda d'organiser des *pageants* pour la rencontre de Charles Quint et d'Henri VIII à Gravelines en 1520 (*Rutland Papers,* p. 56). Outre la préparation de ces divertissements du soir à Greenwich en 1522, n'aurait-il pas aussi écrit la musique qui fut jouée au cours des pageants pour l'entrée à Londres ? Voir S. Anglo, « William Cornish in a Play, Pageants, Prison, and Politics », *Review of English Studies,* X (1959), pp. 347-61.

Martin de Salinas, ambassadeur de l'Archiduc Ferdinand, a dit que les joutes n'étaient pas très belles — mais il s'était morfondu pendant 3 jours à Douvres où la cuisine était aussi mauvaise que possible (*C.S.P. Spanish 1502-25,* p. 426).

(19) Hall, ff. 95-6. Le mercredi, « After supper, the Emperor beheld the ladies daunces, and sodainly came to the chamber sixe noble men, appareled in Crimosin veluet and Cloth of golde, and a mantell of Taffeta, rolled about their bodies, and hoddes and bonnetes of cloth of gold, on their heddes, & veluet buskyns on their legges : these Maskers entred and daunced a great while wyth the ladies, and sodainly entred syx other Maskers with drumslades, appareled in long gounes, and hoddes of cloth of gold, of whych nomber was the kyng, the duke of Suffolke, the prince of Orenge, the countie of Nassow, the countie of Naueray, & Monsire Egremond. When these maskers wer entred, the other auoyded, & then thei toke ladies and daunsed, so that the straungiers much praised them; & when the time came, euery person departed to their lodgyng ».

Le jeudi soir, « When the two Princes were set, and the Quene also, then entered in eight noble menne, in Maskers apparell with visers, their garmentes blacke Veluet, garded and embroudered wyth golde in cut workes and ouer that double Lumberdy Mantelles of Sattin, folded vp on euery shulder, curiously embroudered, these Maskers were halfe English Lordes, and the other straungiers. They toke Ladies and daunsed, and sodainly entered eight other Maskers, apparelled in rych tinsel, matched wyth nettes of Siluer, and betwene the knittinges Flowers of Golde, and the Mantelles were Crymosyn Sattyn, these lustie Maskers entered, and reueled lustely, and when they had done, then were the spices brought and wyne, and then al persones began to draw to reste ».

L'observateur allemand fut très impressionné par ces journées de Greenwich : « Es hatt auch der kunnig von Enngeland Kaiserlych Mayestat die vier Tag als ir Mayestat zu Grünwitz gelegen. Vil kurtsweyl mit Bancken Thieren, Tantzen, Stechen, Thurnieren, vnnd andern gemacht vnd yederman mit essen vnnd Trincken Rost frey gehalten » (*Wie vnd Wellicher gestalt Kay. May.,* sig. a iv).

(20) *Op. cit.,* i.174-6.

a été réimprimé par C. R. Baskervill dans le Bulletin de cette même bibliothèque, ix (1936), 1-14. Le traducteur commence par s'excuser, en quelques strophes préliminaires, de ne pas décrire les *pageants,* sous prétexte que tout le monde les a vus, tandis que nombre de personnes sont venues lui demander ce que les paroles des enfants voulaient dire. Ce livret, comme Baskervill le remarque, montre clairement que les discours ne firent pas partie intégrante de ces *pageants,* comme en d'autres occasions où ils furent conservés. Dans la plupart des *pageants,* un enfant se tenait seul, debout, un rouleau à la main, et récitait ses vers latins. La brochure se termine par une strophe du traducteur à l'adresse du Maire et des Aldermen, et une autre aux citadins auxquels on apprend qu'ils ont

> a master, the flower of Poesy
> your children to instruct. Whose name is Lily.

La Cité témoigna son appréciation des vers de William Lily et d'autres écrits en prose qu'il composa pour les *pageants* en les lui payant cinq livres sterling « so that he bring into this Court a Copy of all the same to the intent that they may be entered for a president [precedent] hereafter » (21). Ce recueil dût être l'une de ses dernières œuvres, car il mourut en 1522. Lily semble n'avoir été pour rien dans la conception des *pageants* eux-mêmes. Ceux-ci d'ailleurs étaient conformes à d'anciennes traditions anglaises en de telles occasions; on y trouve en effet peu d'influence directe de spectacles de rue continentaux, tels que ceux qu'a décrits Rémy Du Puys, et qui eurent lieu pour la réception de Charles Quint à Bruges en 1515 (22). Selon l'Ambassadeur vénitien, Contarini, tout était « well suited to the sentiments they were intended to illustrate » : la grandeur de Charles Quint et l'amitié qui l'unissait à Henri VIII (23). Ces thèmes se prêtent tout naturellement au *pageant* historique, et c'est ainsi que nous voyons deux arbres généalogiques montrant comment les monarques étaient issus tous deux de John of Gaunt et d'Alphonse de Castille. Le portrait du roi national Arthur est là pour exalter la grandeur de l'Angleterre, et celui de Charlemagne pour rehausser le prestige de l'Empereur. Quant au reste, on trouve les motifs romanesques habituels du château et de l'île, et, comme motifs religieux, l'Assomption, le *pageant* de Salomon (qui ne fut pas exécuté) et les quatre Vertus cardinales. Et s'il est vrai de dire que la mythologie classique

(21) Guildhall Archives, Rep. IV, f. 135 et Rep. V, f. 4 : 18 novembre 1522.

(22) Imprimé dans *Recueil de chroniques, chartes et autres documents* (Société d'Emulation de Bruges), 3rd ser. [1850].

(23) *Cal. S.P. Venetian, 1520-6,* iii.236. Une note en bas de page qui suggère que Alexander Barclay imagina les « histories » et les inscriptions, est due à une confusion entre cet événement et le Camp du Drap d'Or. Contarini, en ambassadeur qu'il est, remarqua surtout, naturellement, les *pageants* politico-historiques : « The streets on their passage were decorated with tapestry, and at certain spots there were triumphal arches, in number eight, some of them representing the origin of the Burgundian order of knighthood, some the commencement of the Empire in the West; others the genealogy of their Imperial and English Majesties, and others the Kingdoms possessed by them ».

apparaît ici pour la première fois en Angleterre dans une entrée solennelle de souverains, il n'y a pas lieu d'attribuer au classicisme de William Lily le choix de la Toison d'Or, sujet tout indiqué pour accueillir l'Empereur. (Les Drapiers s'inspirèrent du même thème pour leur *pageant,* dans les fêtes de la Saint-Jean d'été.)

Avant de pénétrer dans Londres, le Roi et l'Empereur s'arrêtèrent, et sous une riche tente de drap d'or revêtirent le même habit magnifique. Puis tout le cortège reprit sa chevauchée, et juste au-delà de Deptford les souverains furent accueillis par le Maire de Londres, Sir John Milborn, et ses échevins. Sir Thomas More prononça un éloquent discours latin à la louange des deux monarques, insistant sur le soulagement que c'était pour leurs sujets de voir régner entre eux la paix et l'amour et offrant au nom du Maire et des habitants de Londres, tout plaisir ou service en leur pouvoir (24). De Saint George's Bar à Saint Paul, le clergé était rangé du côté droit de la route, tandis que les Corporations de la Cité de Londres s'alignaient du côté gauche. Quand le cortège atteignit le Marshalsea et le King's Bench, le Roi, à la requête de l'Empereur, gracia un grand nombre de prisonniers. Au London Bridge se dressaient deux figures de géants, l'un représentant Hercule, une massue formidable à la main, et l'autre, Samson brandissant une mâchoire d'âne. Selon Withington (25), c'étaient là les premiers géants qu'on eût jamais vus à Londres, mais à vrai dire, un géant avait déjà fait partie des fêtes de la Saint-Jean d'été en 1521, et il y eut encore un autre géant en 1522, quelques semaines après la visite de l'Empereur (26). Ces deux géants du Pont de Londres tenaient entre eux une grosse chaîne de fer, d'où pendait un écriteau donnant les noms de tous les Etats et possessions de Charles Quint. Ceci voulait dire que, de même que les géants tenaient la chaîne par leur pouvoir et leur force, ainsi l'Empereur tenait ses domaines par son pouvoir et sa force (27). Cette interprétation, et le fait que les géants n'avaient pas les mains libres, suggère l'abandon d'un projet antérieur selon lequel les géants devaient donner les clefs de la Cité au Roi pour que celui-ci les remit à l'Empereur (28). Là, comme ailleurs sur le passage des souverains, on voyait cette inscription :

Carolus Henricus vivat defensor uterque
Henricus fidei Carolus ecclesie.

---

(24) Le 18 novembre, la Cité décida de donner à More dix livres sterlings pour une robe de velours « for his labour and pain that he took for the City in making of a proposition at the coming and receiving of the Emperor's Grace into this City » (Rep. IV, f. 134b). Un latiniste de la qualité de More a sûrement dû composer son propre discours, et Baskervill a probablement raison de supposer que « l'Acclamatio », qui figure au début du livret imprimé mais non pas dans la Chronique de Hall, n'était pas la « proposition » de More. (Voir plus loin).

(25) *Op. cit.,* i. 56. Mr. Anglo a également trouvé des allusions aux géants de London Bridge aux n^{os} 1413, 1415, 1421 et 1432.

(26) *Malone Society Collections III,* pp. 7, 12.

(27) Corpus Christi Coll., Camb. MS. 298, p. 133, imprimé dans Withington, i. 176.

(28) *Somers Tracts,* ii. 470.

Au milieu du Pont de Londres, on avait érigé une construction en blanc et noir avec des tours et de grandes portes, le tout surmonté d'un beau *pageant* représentant Jason vêtu de son armure, avec devant lui la Toison d'Or; d'un côté était un dragon à la gueule enflammée, de l'autre, deux taureaux crachant le feu sans arrêt. Au sommet d'une tour, une jeune beauté, en costume étrange et somptueux, représentait Médée; ceci pour honorer l'Empereur en tant que Grand-Maître des Chevaliers de la Toison d'Or (29). Un enfant élégamment vêtu adressa à l'Empereur des vers latins de Lily, déclarant que son arrivée à Londres était pour le peuple de cette ville une aussi grande joie que la conquête de la Toison d'Or pour le peuple de Mynius.

Le deuxième *pageant,* à la fontaine de Gracechurch Street, était l'œuvre des Easterlings ou membres de la Ligue Hanséatique qui étaient rangés dans cette partie de la rue. Ils avaient dressé trois grandes tours avec un tableau sur chacune d'elles. Dans celui du centre, Charlemagne, assisté de Roland et d'Olivier, était assis entre Henri VIII et Charles Quint et donnait à chacun d'eux une épée et une couronne. Le tableau de droite représentait Charlemagne installant le Pape sur le Saint-Siège; et celui de gauche le montrait recevant la couronne d'épines des mains du Roi de Constantinople et du Patriarche de Jérusalem. Des vers de Lily, récités par un enfant, disaient seulement que l'Empereur descendait de Charlemagne. Le symbolisme exact de la scène centrale est incertain; dans le projet original, l'épée devait être donnée à l'Empereur en qualité d'héritier présomptif, et à Henri VIII comme héritier et Gouverneur-Général (30). Mais Hall dit que Charles Quint reçut l'épée de la Justice, et Henri VIII l'épée de la Victoire Triomphante. Les titres de Charlemagne et ceux des deux monarques étaient indiqués sur un écriteau à la base du *pageant,* et autour de cet écriteau on avait disposé toutes les armoiries des Electeurs de l'Empire (31).

Le troisième *pageant* avait été bâti à Leadenhall, aux abords de Bishopsgate. Dès le 28 mars, le projet relatif à l'entrée avait été communiqué par l'assemblée des Aldermen à des marchands italiens, et ceux-ci demandèrent que les mar-

(29) Withington, i. 176, note que c'est ici la première histoire classique représentée dans les *pageants* anglais, et il suggère l'influence de Paris; mais la Toison d'Or est un choix si indiqué en l'occurence qu'il n'y a guère besoin de suggérer une influence étrangère. Quand le 12 mai les Drapiers préparaient leur spectacle de la Saint-Jean d'été ils avaient évidemment connaissance de la visite de l'Empereur car ils projetaient un nouveau *pageant* sur la Toison d'Or. Ce projet fut abandonné le 2 juin probablement parce que le maire Sir John Milborn, drapier, leur avait dit que la Cité avait préparé des *pageants* comprenant celle de Jason et la Toison d'Or pour l'Entrée de l'Empereur. Ces *pageants* furent laissés en place pour les processions de la Saint-Jean d'été qui eurent lieu les 24 et 29 juin. Aucun paiement ne figure dans les registres des Drapiers concernant des *pageants* en 1522. Ce fait modifie ma notice dans *M. S. C. III,* p. 11, où induite en erreur par Withington j'avais pensé que le ms. de Corpus Christi prouvait que le *pageant* de London Bridge était l'œuvre des Drapiers. Il n'en est rien. La Toison d'Or était aussi, bien entendu, un *pageant* approprié pour la corporation des Drapiers et fit partie de leur « Lord Mayor's Show » en 1623.

(30) *Somers Tracts,* ii. 470.

(31) Ceci fut peut-être transféré du premier tableau pour lequel était prévu « a likeness of the Emperor, and all the Kings that hold of the Emperor, with Crowns on their Heads ».

chands de Raguse et de Florence et les marchands « Ioweys » (juifs ?) fussent priés d'apporter leur concours. Laurence Corres et quelques autres voulaient « refusare preparare aliquot pagent » (32). Cependant des avis plus favorables prévalurent, et finalement Anthony Vivolf et dix autres marchands italiens furent d'accord pour donner un *pageant* de John of Gaunt, entièrement à leurs frais (33). Ce *pageant* eut beaucoup de succès. Il consistait en un arbre ayant John of Gaunt à sa racine d'où sortaient de nombreuses branches curieusement ornées de feuilles qui, par un dispositif ingénieux, distillaient une eau parfumée; sur chaque branche était assis un descendant de John of Gaunt, et enfin au sommet de l'arbre, se dressaient les figures de Charles Quint et d'Henri VIII, ceci pour faire comprendre clairement au peuple que les deux monarques avaient un ancêtre commun.

Le cortège tourna alors dans Cornhill et là, à la hauteur de la fontaine, la rue était barrée par deux portails qui s'ouvraient et se refermaient. Au-dessus de ces portails se dressaient des arcs de triomphe portant les armoiries de Charles Quint et d'Henri VIII. De ces arcs s'élevaient deux tours remplies de musiciens jouant de la chalemie et de la saquebute. Entre les deux tours Arthur était assis, une épée à la main, devant la Table Ronde. Il était entouré de ses grands vassaux : rois, ducs, comtes (34) peut-être pour faire pendant aux Electeurs de l'Empire du deuxième *pageant*. Arthur devait présenter son épée au Roi et accueillir l'Empereur par un discours (35). Aucune des relations ne parle de cette présentation de l'épée, et le discours récité par un enfant consistait en vers de Lily louant l'Empereur et le comparant au Roi Arthur.

Le *pageant* de la petite fontaine des Stocks était une affaire très compliquée, imaginée par Rastell (36). Le 6 mai l'assemblée des Aldermen lui avait donné carte blanche à condition toutefois que la dépense ne dépasserait pas quinze livres sterling (37). Or, même en tenant compte des valeurs monétaires du XVI^e^ siècle, il a dû être difficile de fournir pour cette somme un *pageant* représentant l'Ile de Grande-Bretagne entourée d'eau, couverte de prairies émaillées de fleurs, de bois, de montagnes, de lacs, de poissons dans les lacs, sans compter les astres

(32) Rep. IV, f. 112b.
(33) Rep. V, f. 279b.
(34) Ils sont nommés dans le ms. de Corpus Christi. Ils portaient tous des boucliers montrant leurs armoiries. C'est sans doute pour avoir aidé à peindre ces armoiries et d'autres que le 8 mai le « Garter King of Heralds » (Sir Thomas Wriothesley) reçut dix marks « for such pain and labor as he has now taken in devising of the pageants and other things against the coming of the Emperor into the City » (Rep. IV, f. 117b). Le 3 juin on lui alloua encore cinq marks (id., ff. 122, 124). Le « Garter Herald » avait était chargé de composer un recueil de toutes les armoiries du roi pour le Camp du Drap d'Or (*Chronicle of Calais*, Camden Soc., XXXV (1846), p. 83).
(35) *Somers Tracts*, ii. 471.
(36) Probablement John Rastell, imprimeur et auteur (m. 1536).
(37) Rep. IV, f. 117b. Withington prit « all ways » (toujours) pour « all days » (tous les jours) et se demandait ce que cela voulait dire.

et les planètes. Quand l'Empereur et le Roi arrivèrent, les animaux se mirent à remuer, les poissons à sauter, les oiseaux à chanter. On voyait aussi une figure de l'Empereur dans un château, et une du Roi dans un berceau de roses, et tous deux tenaient leur épée nue à la main. Quelques tours de manivelle, et voilà que château, jardin, personnages s'élevaient en l'air. Quand les deux souverains s'apercevaient, ils jetaient leur épée et s'embrassaient. Puis une figure de la Divinité apparaissait au-dessus de la scène, entourée d'anges qui chantaient, tandis qu'autour de la figure centrale se lisaient ces mots :

Beati pacifici qui filij dei vocabuntur.

Tout cela signifiait amour et paix. Tandis que fonctionnait ce mécanisme compliqué, deux enfants donnaient des explications, l'un en français, l'autre en anglais. Il est probable que ces explications avaient été composées par Rastell car ni Hall ni la relation imprimée ne donnent un poème latin pour ce *pageant.*

Le sixième *pageant,* appelé *Castellum pudiciae,* était à la grande fontaine de Cheapside. Il consistait en deux portails avec quatre tours reliées par des galeries remplies d'hommes, de femmes et d'enfants, chantant et jouant de divers instruments. Quand l'Empereur et le Roi entrèrent par le portail de l'est, un bouton de rose apparut, lequel descendit en s'épanouissant tout-à-fait. A l'intérieur était une jeune fille vêtue de drap d'or, tenant à la main une rose blanche qu'elle donna au Roi. Comme Baskervill l'a fait remarquer, la relation imprimée situe ici les vers « Carole qui fulges... » qui appartiennent en réalité au septième *pageant.* Mais Hall donne avec raison les vers suivants comme étant ceux qui furent adressés à l'Empereur par un enfant dans ce sixième *pageant :*

Quanto amplexetur populus te Caesar amore,
Testantur uarijs gaudia mixta sonis.
Aeva, tube, litui, cantus, citharae, calamisque
Consona te resonant organa disparibus,
Vnum te celebrant, te vnum sic cuncta salutant.
O decus, rerum Gloria, Caesar. Aue.

La traduction anglaise est intéressante à cause des mots employés pour désigner les instruments de musique :

With what ioy Charles the people the amplect
Theyr ryght ioyes done playnly testifye
Mixed with swete sownes of many a sect
Some sownyng trumpes / and clarions wonders hye
Some other syngynge most melodiously
Some upon lutes / some vpon harpes play
The to reioyce / in all that euer they may.
Some with pypes / maken swete armony
Some stryke thorgan kayes / very doulce and shrill
The swete noyse redoundeth vp vnto the skye

All celebrate the Charles/bothe loude and styll
All and echone Charles / done salute the / and wyll /
Sayeng. O Worshyp : o glory of thynges humayne
Hayle mighty Charles/emperour of Germayne.

Au portail ouest de ce *pageant* et au sommet des quatre tours, se dressaient quatre dames représentant les vertus cardinales : la Force, la Prudence, la Justice et la Tempérance, chacune avec le signe et l'emblème de son attribut. Un enfant salua l'Empereur en latin, priant Dieu de lui donner la grâce de défendre contre les Infidèles les peuples fidèles de la Chrétienté (38), et de les gouverner par la Justice, la Prudence, la Force et la Tempérance (39).

Pour le septième *pageant*, au Standard de Cheapside, on avait eu tout d'abord l'intention de représenter l'histoire du Roi Salomon et de sa descendance. Ce projet semble avoir été abandonné en faveur du Roi Alphonse de Castille et de sa lignée (40), laquelle bien entendu comprenait Charles Quint et Henri VIII, pendant approprié de la généalogie de John of Gaunt dans le troisième *pageant*. Une haute charpente très compliquée avait été construite, comprenant de nombreuses niches pour les descendants d'Alphonse. Au sommet étaient assis deux jeunes gens représentant Charles Quint et Henri VIII, ainsi que deux jeunes filles qui figuraient la Reine Catherine et la Princesse Marie. Alphonse était assis au bas du *pageant*, une branche lui sortant de la poitrine. Il récita les vers de Lily : « Carole qui fulges... » (41) Ce fut peut-être après que les monarques eurent passé devant ce *pageant* qu'un jeune garçon récita le discours dont parle George Lily dans l' « Elogia » qu'il fait de son père (42). Baskervill suggère avec vraisemblance que ce discours n'était autre que l' « Acclamatio » par quoi débute la relation imprimée du *pageant*, et qui est d'un caractère plus général que les autres pièces de vers (43).

Le huitième *pageant* était placé à la petite fontaine de Cheapside, et représentait l'Assomption de la Vierge Marie (44). Un ciel y était figuré où l'on voyait

(38) Toutes les alliances entre les monarques européens à cette époque déclaraient comme un de leurs buts la défaite des Turcs, quel que fût le but immédiat de l'alliance.

(39) Le résumé du discours ne se trouve que dans le ms. de Corpus Christi : l'ouvrage imprimé ne donne aucun vers de Lily pour le *pageant* des quatre Vertus cardinales.

(40) *Somers Tracts*, ii. 471.

(41) Hall, 98 : comme Baskervill le note, l'ouvrage imprimé place ici « O quorum aduentum... ».

(42) A paru dans Paulus Jovius, *Descriptio Britanniae* (1548), f. 47b, « Carolum item Quintum Caesarem, ab Henrico Octauo rege magnificentissime hospitio exceptum, et celeberrimo spectaculorum apparatu Londini vrbem intrantem, panegyrico carmine, et luculenta oratione a puero in foro pronunciata laudauit ».

(43) Dans *Huntington Library Bulletin*, ix (1936), 6, où il donne aussi une autre version de « l'Acclamatio » qui commence par « Ad Carolum . 5. Germani Imperatorem » dans B. M., MS. Harleian 540, f. 47, et qui est imprimée avec d'autres vers de Lily dans McDonnell, *St. Paul's School* (1909), p. 76.

(44) Les années où c'était un Drapier qui était maire ou « Shériff », les « bachelors » de la Compagnie des Drapiers avaient l'habitude de donner leur *pageant* de l'Assomption pour les fêtes de la Saint-Jean d'été. En 1522 ils décidèrent de la préparer pour Sir John Milborn,

briller non seulement le soleil mais aussi la lune et les étoiles; et sur ce fond de ciel se voyaient des anges, les douze Apôtres, saint Georges, saint Jean-Baptiste et quelques saints specifiquement anglais (comprenant le saint Roi Edmond, Edouard le Confesseur, Henri VI, Dunstan, Thomas Becket et Erkenwold). Au sommet du *pageant* se trouvait un nuage d'où sortait une belle dame richement habillée, avec les Archanges Gabriel et Michel à ses côtés. Tous les ménestrels se mettaient à jouer de la chalemie et de l'orgue, et les anges (de jeunes enfants de chœur) chantaient des psaumes et des hymnes « with the sweetest music that could be devised ». L'Assomption de la Vierge était représentée à l'aide d'une machine. L'un des douze Apôtres récitait alors des vers de Lily « O quorum aduentum... » (45).

Au portail ouest de la Cathédrale Saint-Paul, les membres du cortège descendirent de cheval et les deux monarques furent reçus par l'Archevêque de Cantorbéry avec 21 prélats. Après le *Te Deum* dans la Cathédrale, les monarques se rendirent à cheval aux Blackfriars, où l'Empereur était logé, et tous ses nobles furent installés dans le nouveau palais de Bridewell, relié au logement de l'Empereur par une longue galerie tendue de tapisseries (46).

Les messages envoyés par l'Empereur le montrent très content de la réception que lui fit la Cité de Londres, mais un peu épouvanté des sommes dépensées sans compter, sommes qui auraient été mieux employées à payer ses soldats, ou à gonfler l'emprunt dont il avait si grand besoin (47). Le samedi, ils jouèrent au tennis. Le 8 juin, dimanche de la Pentecôte, ils assistèrent à la Grand'Messe à Saint-Paul, et l'après-midi aux vêpres à l'Abbaye de Westminster, après quoi ils dinèrent à Westminster Hall. Le lundi 9 juin eut lieu une chasse à courre, suivie d'un dîner chez le Duc de Suffolk, à Southwark, d'où ils se rendirent ensuite à Richmond. Le mardi 10 juin, on chassa le chevreuil à Hampton Court; le jeudi 12, ils atteignirent Windsor, et les deux jours suivants furent de nouveau employés à chasser. Le dimanche soir 15 juin, il y eut un spectacle dans la grande salle, mettant en scène un fier coursier qui refusait d'être dompté et bridé; mais Amitié envoyait Prudence et Finesse pour le dompter, tandis que Force et Puissance lui passaient la bride. Ce cheval représentait le Roi de France, et l'Amitié était celle de l'Empereur et du Roi d'Angleterre. A la fin de ce spectacle,

---

mais renoncèrent à cette idée quand ils apprirent qu'il y aurait un grand nombre de *pageants* dans la Cité pour l'Entrée de l'Empereur (*M.S.C. III*, pp. 11-12). Il est clair, d'après les archives du Guildhall, Rep. IV, f. 169b, 19 novembre, que la Cité n'emprunta pas le *pageant* des Drapiers mais présenta le sien : « Item it is agreed that the Chamberlain shall pay to Richard Harman as well for 26 *s.* 8 *d.* by him paid as for other his business & labour by him sustained in the making of the pageant of the assumption of our lady against the coming of the Emperor 4 marks ».

(45) Placé ici par Hall : l'ouvrage imprimé donne « Quanto amplexetur... ».

(46) Ceci attira l'attention de l'observateur allemand : *Wie vnd wellicher gestalt...*, sig. a iv.

(47) Brewer, iii, n° 2306; *Cal. S.P. - Spanish 1509-25*, p. 423, « The procession was very brilliant, the welcome hearty, and the expenses must have been great ».

on donna un masque somptueux ou figuraient douze hommes et douze femmes (48).

Après cette pièce politique en guise de prélude approprié, les deux monarques se mirent enfin au travail le lundi 16 juin, et ce jour-là ainsi que les suivants se passèrent en pourparlers sur le but véritable de la visite. Les articles de l'alliance prévoyaient l'invasion de la France, l'extirpation de l'hérésie, et les fiançailles de la Princesse Marie avec Charles Quint. Le jour de la Fête-Dieu, la messe fut célébrée dans la chapelle de la Jarretière, à Windsor, et le vendredi 20 juin Charles Quint partit pour Winchester. Il se réembarqua finalement à Southampton le dimanche 6 juillet, à deux heures de l'après-midi : il ne faut pas s'étonner si, comme il l'écrivait à sa tante, il lui semblait être resté mille années en Angleterre !

Alors commença une des guerres les plus vaines de l'histoire, une vraie guerre « pour le Roi de Prusse », c'est le cas de le dire ! Dès 1525, Wolsey s'était fatigué de l'alliance impériale, et seule la nouvelle de la défaite et de la capture de François Ier à Pavie retarda de quelques mois le revirement de l'Angleterre; jusqu'à ce qu'enfin il devint évident que Charles Quint n'avait pas l'intention de partager les dépouilles opimes...

APPENDICE

Descriptions de l'Entrée à Londres. 1522.

1. E. Hall, *The Vnion of the two noble and illustre famelies of Lancastre & Yorke* (1548), « The triumphant reigne of Kyng Henry the .VIII. », ff. 94-99b.

2. « The descrypcion of the pageantes made in the Cyte of London att the receyvyng of the most excellent pryncys Charlys the fyfte Emperour et Henry the viij Kyng off englonde », Corpus Christi College, Cambridge, MS. 298, n° 8, pp. 132-42; reproduit en grande partie dans R. Withington, *English Pageantry : An Historical Outline*, i (1918), pp. 174-6.

3. *Of the tryumphe and the verses that Charles themperour & the most myghty Kyng of England Henry the .viii. were saluted with passyng through London.* Imprynted by Richarde Pynson printer to the kyngis noble grace. Cum priuilegio a rege indulto. [1522]. Reproduit par C. R. Baskervill, « William Lily's Verse for the Entry of Charles V into London », *Huntington Library Bulletin*, ix (1936), 1-14.

4. « *The Entry of* Charles I *into* London. *The Meeting of the Emperor, His Grace, with the Lord Mayor of* London, *and his Brethren, with all other Crafts of the*

(48) Hall, 98b. Les frais de la mascarade de Windsor figurent dans les comptes de Richard Gibson pour les mascarades de Greenwich (Brewer, iii, n° 2305). Mr. Anglo a attiré mon attention sur une description plus complète de cette pièce donnée par Salinas : Cf. *Cal. S.P. - Spanish 1509-25*, n° 437. Voir son article dans *R.E.S.*, X, 357-60.

said City in their Liveries », imprimé dans *Somers Tracts* (1751), ii. 470-1 (1809 édn., i. 32-3).

5. *Wie vnd wellicher gestalt Kay. May. vom Bruck aussgen Lunden in Engeland gezogen ankommen vnd Empfangen worden ist* [Augsburg : M. Ramminger, 1522].

Cette courte description n'a pas été réimprimée; mais l'auteur ne semble pas avoir regardé très attentivement les *pageants*. Je suppose qu'il voulait décrire seulement le deuxième et le troisième :

Erstlych seind die gassen von dem ausseristen ort der Stat bisz in das Schlosz) dardurch Kayserlich Mayestat / Vnnd Künig von Engeland haben reiten müssen mit sand beschit Vnnd auff bayde seyten / die Heüser mit Tappessern Behenckt geweszt / Es seind auch in der selben gassen bey syben Spectacula gemacht geweszt / vast zierlich vnnd schön so die Kauffleudt vnnd herren / vonn der Stadt Lunden machen lassen.

Item in dem ersten aspect seind gesessen / od gestanden ettlych personen anngelegtt / Alls die Syben Churfürsten / darunder Kayserlich May. in der mit / auch zierlich mit ix en wappen / Klaidern / vnd Lainetern vast kostlych.

Item in dem andern aspect / warnd stamm des geschlechts des Teütschen Kay. auch des künigs von Engeland / man vnd fraueen bild / alles von schönen Junckfrawen vnd knaben / auff das zierlichest angelegt / in Kingklyche Klayder / vnn irekronen auff dem haupt / vnd ander matterien in den andern Spectacula mit aller zierlichisten aspectten an zu schawen geweszt.

On trouve aussi de courtes descriptions dans les chroniques de Grafton (ii. 1060 ff.), et Wriothesley (Camden Soc., 1875, i. 13), et dans les *Annals* de Stow (1592 édn., pp. 866-7); et de brèves mentions, reproduites dans mes notes, dans les *Letters and Papers of Henry VIII*, éd. Brewer, et les *Calendars of State Papers — Spanish* and *Venetian*. Les relations les plus importantes au sujet des préparatifs pour les *pageants* se trouvent dans les archives du Guildhall, Londres.

VASCO DÍAZ TANCO
TÉMOIN ET CHRONIQUEUR POÉTIQUE DU COURONNEMENT DE CHARLES QUINT

par A. RODRIGUEZ-MOÑINO
Real Academia Española

I. — Avant-propos

Nous ne parlerons pas des événements qui précédèrent le double couronnement de Bologne, ni des cérémonies qui l'accompagnèrent, ni des chroniques qui lui sont consacrées, d'illustres historiens, et ici-même le Vicomte Terlinden, s'étant acquittés de cette tâche. Nous nous bornerons donc à esquisser la silhouette d'un écrivain errant, presque oublié, qui consacra une partie de son œuvre poétique à rendre l'hommage de sa sympathie, de son admiration et de sa soumission de vassal au César espagnol; nous nous bornerons aussi à donner le résumé du plus intéressant de ses livres, du point de vue historique : *Los Veinte Triunfos.*

Les livres de ce poète errant étaient, il y a peu d'années, presque inconnus. On les nommait, bien sûr, dans des répertoires et des bibliographies; mais on connaissait seulement des extraits de son *Jardín del alma cristiana* (reproduits dans le second volume de l'*Ensayo* de Gallardo, devenu à son tour une rareté bibliographique), jusqu'à ce que, en 1935, nous découvrîmes des exemplaires des *Vingt triomphes;* nous avons aussi reproduit en fac-similé sa *Palinodia,* en 1947, à l'occasion du quatrième centenaire de sa publication.

Sa bibliographie a donc été faite; il n'en est pas de même de sa biographie. On regrette, d'une manière générale, que certains écrivains anciens aient laissé si peu de traces de leur propre vie, et l'on se plaint des mentions trop brèves qu'en font leurs contemporains. Ceci est vrai aussi de Díaz Tanco, quoique lui-même ait laissé, éparpillées dans son œuvre, quantité d'allusions à différentes périodes de sa vie.

Mais la difficulté, précisément, vient de là. Car si ses notes autobiographiques sont nombreuses, la plus grande partie de celles-ci est obscurcie par des allusions mythologiques abstruses, par d'épouvantables expressions, des constructions latinisantes, des incises multiples et disparates, de sorte que le lecteur perçoit avec netteté que dans ce texte il y a des allusions qu'il faudrait recueillir, mais il est arrêté par l'obstacle de ce langage inextricable.

D'autres fois, il est vrai, il nous livre des renseignements plus clairs; nous avons aussi l'aide apportée par deux documents retrouvés, il y a peu d'années, par l'érudit galicien Don Cándido Cid, et qui sont les seuls que nous possédions sur notre auteur : le testament et le codicille de Díaz Tanco.

Nous avons relu tous les ouvrages de Díaz Tanco qui nous ont été conservés, ainsi que tout ce que l'on a écrit sur lui, et nous tâcherons de donner ici tout ce que nous avons pu tirer de ce fourré de prose et de vers. La moisson n'est certes pas abondante, et ne fournit pas la matière d'une biographie, mais elle permet du moins d'indiquer les jalons d'une vie qui a été, jusqu'ici, plongée dans les ténèbres.

Nous toucherons trois questions essentielles : renseignements biographiques sur Vasco Díaz Tanco jusqu'à 1530; sa résidence à Bologne avec un aperçu des *triomphes* relatifs au couronnement; son retour en Espagne, son séjour à Valence, l'impression des *Vingt triomphes,* et un aperçu de leur contenu.

Nous ne parlerons donc pas de la biographie de Díaz Tanco de 1531 jusqu'à 1552 (dernière date sûre que nous possédions), ni des livres qu'il imprima et qui ne touchent pas, par leur sujet, à l'Empereur.

II. — Renseignements biographiques jusqu'a 1530

Il n'existe aucun doute quant à son nom et sa patrie, qu'il mentionne mainte fois : Vasco Díaz Tanco, fils de laboureurs aisés, naquit à Fregenal de la Sierra, bourgade de la province de Badajoz. Le nom de son père était Tanco; Díaz était celui de sa mère, apparentée peut-être à la famille d'un autre natif de Fregenal, dont la bonté et la culture laissèrent de fortes traces aux Pays-Bas : Benito Arias Montano. On ne sait rien d'autre sur sa famille, excepté qu'il avait une sœur, Isabel González, dont il se souvient dans son testament.

Il se dit à mainte reprise prêtre du diocèse de Badajoz. Comme il était déjà ordonné vers 1528, et qu'il se disait à cette époque d'âge moyen, on peut dater sa naissance des dernières années du XV^e^ siècle. Nous avons de vagues références à des amours de jeunesse non payés de retour, ainsi qu'à la mort d'un homme — Gutierre de Cárdenas — dont on l'inculpa, malgré son innocence, ce qui l'obligea à s'expatrier. Dans la dédicace de son *Terno falsario* au marquis de Villanueva del Fresno, il dit expressement que les manigances de ses collègues « con tanta violencia contra este pequeño barquillo se desenfrenaron que tomar

derrota y reconoscer nueva patria y salir a puerto sin peligro, no ha sido poco ».

Il semble que son rhumb indiquait la direction du Portugal, car dans son *Triunfo bélico* il se charge lui-même de nous raconter ce périple. Il fait allusion, au commencement, à ses difficultés à Fregenal et à certaine persécution dont il fut l'objet, et il dit comment il se joua des envoyés des autorités de Badajoz en pénétrant en Portugal par l'Algarbe. Il arriva à Tavira, où il prit un navire pour côtoyer le littoral portugais, mais en arrivant à Coín, celui-ci rencontra un navire corsaire français, lequel, ayant reconnu que le navire était portugais, le laissa libre, retenant néanmoins notre poète à cause de sa nationalité. Une tempête dans le détroit fit que Portugais et Français se rencontrèrent à nouveau dans l'abri d'Arcila, où Díaz Tanco eut la fortune d'être relâché à l'occasion « des fêtes d'hyménée qui s'y célébraient ».

Une fois la tempête calmée, on part pour Murcie, on passe par Cartagène, où il débarque et part pour Valence. Il y a des troubles dans ce pays, et il se rend à pied en Catalogne, d'où il raconte le désastre français de Pavie, tout en le tissant d'allusions mythologiques touffues. Il est clair que les faits que l'opuscule nous relate doivent se situer entre 1524 et 1525.

En 1526 il est à Séville, selon toute vraisemblance, car il nous rapporte le mariage de Charles Quint avec Isabelle de Portugal qui eut lieu dans cette ville : dans le *Triunfo nuptial* il dit qu'il était témoin *de visu,* et, après avoir énuméré ceux qui étaient présents à la cérémonie, quelquefois avec de très savoureux commentaires, il ajoute un détail personnel : il se blessa la jambe alors qu'il tentait de voir avec plus de commodité.

La naissance de Philippe II à Valladolid, en 1527, est le sujet de son *Triunfo natalicio,* relation détaillée de toutes les villes, cités, évêchés, etc..., qui participèrent à cette célébration. Il pourrait se dégager de certaines allusions qu'il était présent à Valladolid, mais le texte ne permet pas de l'affirmer avec certitude.

On ne peut pas douter, par contre, de sa présence à Rome pendant le sac de la ville en 1527. Il se trouvait là peut-être à cause de ses propres intérêts — ses difficultés à Fregenal sans doute —, mais les événements n'étant pas propices, il partit, nous dit-il dans son *Triunfo púgnico,* « avant d'avoir atteint cet impossible que j'espérais ».

Il retourna en Espagne, et vraisemblablement débarqua à Valence, car il se trouvait là en 1528 lors de l'entrée solennelle de Charles Quint. Il rapporte tout ce qui est arrivé dans cette ville en témoin bien informé, et il donne des détails comme ceux de la rencontre de César avec Germaine de Foix :

> La reina Germana vi
> que la mano le pedía
> do Carlo responde allí :
> por tan sublime porfía
> dadla vos, señora, a mí

en diferencia los vía
quien daría a quien la mano
do tomé mucha alegría
por tan sublime porfía
y quedé muy más que ufano.

Il donne aussi d'autres détails curieux, comme l'accident survenu à cause de l'attroupement sur le pont, qui provoca l'écroulement du parapet et la mort « d'enfants, femmes, hommes et moines », qui se noyèrent où se heurtèrent contre les pierres.

On peut raisonnablement placer entre 1528 et 1529 un séjour prolongé de Vasco Díaz Tanco au Portugal. Il se charge lui-même de nous dire, à mainte reprise, qu'il jouit de la protection de l'infant Dom Luis : lorsqu'il écrit au Prieur de Saint-Jean, il lui apprend que, après les adversités subies, son premier protecteur fut « el excelente y nobílisimo don Luis, infante de Portugal, a quien yo tan inmovible y lealmente he servido ». On ne peut rien dire de sûr sur cette période portugaise; on ne peut pas non plus préciser quel fut exactement l'appui de l'infant, ni la durée du séjour. Il est très probable qu'il parcourut le pays, solitaire à son habitude, satisfaisant son désir de connaître terres, coutumes et monuments, mené par cette inquiète curiosité qui sera dorénavant sa caractéristique.

Une autre de ses grandes passions, la lecture, dut se développer à cette époque, car peu d'années après il nous apparaît comme un homme de culture considérable, pourvu d'amples connaissances des classiques, des Pères de l'Eglise et de leurs commentateurs, de l'histoire et de la géographie, et même comme un paléographe accompli.

De Portugal il alla en Aragon, à Saragosse. Il est sûr que dans cette ville il se décida à tenter l'aventure de la lettre imprimée : il composa trois volumes, le premier avec trois comédies, le second avec trois farces, le troisième contenant trois dialogues. Pour les imprimer, il chercha la protection de trois seigneurs puissants : le marquis de Villanueva del Fresno, le châtelain d'Amposta et le Connétable de Castille, leur offrant les dédicaces et les prologues respectifs déjà imprimés. Mais il ne dut pas avoir beaucoup de chance, car, dans les deux exemplaires conservés du petit livre, on ne trouve que ces préliminaires.

Le *Terno dialogal autual* est dédié au Connétable de Castille Don Pedro de Velasco; il affirme que les *autos* sont profitables pour délasser l'esprit des travaux, et il qualifie de forts travaux ceux que le Connétable accomplit lors des Comunidades, lors des guerres avec la France à Fuenterrabía (1522), etc... Le volume devait contenir trois dialogues : *Dialogue royal* avec l'énumération des rois de Castille, de Tubal jusques à Charles Quint; *Dialogue impérial,* avec tous les empereurs, de Jules César au même Charles; et *Dialogue pontifical,* avec les papes, de saint Pierre à Clément VII.

Le *Terno farsario autual* est dédié à Don Juan Portocarrero, marquis de

Villanueva del Fresno, et là il se donne comme injustement persécuté en Estrémadure, d'où il dût partir pour avoir la vie sauve, et tout cela à cause d'un médisant qu'il fustige sans le nommer; dans cette aventure il perdit tous ses biens matériels, mais non « les vrais », c'est-à-dire ses biens intellectuels. Le volume devait contenir trois pièces : la *Farsa Benedita,* de la Nativité de Notre Seigneur; la *Farsa Aretina* sur le même thème, et la *Farsa Patricia* relative au Carême.

Le *Terno comediario autual* fut offert à Don Juan d'Aragon, châtelain d'Amposta; dans la dédicace il se dit homme d'âge moyen, persécuté par l'envie et la calomnie, ayant dû se réfugier auprès de l'excellent Dom Luis, infant du Portugal, « que j'ai servi avec si grande fermeté et loyauté », et maintenant retiré « dans cet illustre royaume d'Aragon »; il se dit déjà chapelain. Les pièces offertes étaient la *Comedia Potenciana* sur la Résurrection, la *Comedia Dorotea* à la louange de saint Jacques, et la Comedia Justina « que introduce un casamiento acontescido, por todos los modos de composicion que yo he podido quimerizar y comprehender ». Curieuse analogie rhétorique avec le livre que López de Ubeda devait publier trois quart de siècle plus tard, sous le titre de *La pícara Justina !*

Il semble à peu près sûr que ces brochures furent imprimées à Saragosse par Pierre Hardouin : tous les bibliographes, de Salvá à Sánchez, sont d'accord sur l'identité des caractères, et ils datent l'édition entre 1528 et 1532. L'auteur y parle de Charles Quint en l'appellant « Empereur », ce qui indiquerait qu'ils sont postérieurs au couronnement (1530); mais dans ce cas, il serait très surprenant que Vasco Díaz Tanco, qui aime faire parade, comme nous verrons, de ses voyages, n'en souffle pas un mot. Nous croyons que ces volumes sont un peu antérieurs à cette date, et qu'ils datent approximativement de 1529.

III. — Le séjour a Bologne.

Le séjour en Aragon ne dut pas être trop long, puisque vers la fin de 1529 Díaz Tanco se trouvait à Bologne. On peut penser qu'il était en bonnes relations avec les notables espagnols qui s'y trouvaient; c'est ce que laissent supposer deux faits relatifs à son séjour. Vasco dit dans son testament que « en Bolonia prendieron a Francisco Pacheco y a Francisco de Fregenal, y estaban para los justiciar y pedilos al senor marqués del... [le nom manque] me los diese y lo hizo con condición que pagasen lo que habían robado, y pagué por ellos al Caballero Gonzalo Zadín doscientos ducados ». Ces deux malfaiteurs vivaient encore, libres, dix-huit ans plus tard : l'un à Zafra et l'autre à Fregenal. On peut conclure de ce passage que Díaz Tanco, malgré son propre témoignage, n'avait pas perdu tous ses biens temporels, car deux cents ducats étaient une somme assez importante.

Il vivait aussi — et c'est le second témoignage annoncé — en compagnie de personnages d'un niveau social assez élevé, tels que Don Pedro de Mendoza. Ce chevalier mourut à Bologne, chez Vasco Díaz, laissant à celui-ci un cheval, des armes milanaises, une casaque de velours avec manches en brocart, des chausses

en peau, des chemises, des gants, des mouchoirs, etc. La fleur de la société européenne se trouvait alors à Bologne, autour de Charles Quint et de Clément VII, et l'enterrement de ce Don Pedro dut être solennel et somptueux. Vasco Díaz s'adressa au marquis de Villena, proche parent du défunt, afin que celui-ci fit le nécessaire, mais le marquis chargea le religieux du soin et de la dépense de l'enterrement, laquelle monta à plus de cinquante ducats, et dont il ne toucha jamais un sou. Bien au contraire, l'évêque de Jaén, frère de Don Pedro de Mendoza, lui réclama les biens du défunt « si no que me pondría en aprieto [y] digo que de los dichos bienes y gasto de su sepultura que yo hice en honrarle y sepultarle como lo saben los señores marqueses de Villena y de Astorga y otros, y si algo tenía lo dejó en Florencia en su posada, porque a mi poder no vino más de lo dicho y declarado y del dicho gasto se me deben más de cincuenta ducados ».

Son séjour à Bologne fit de Vasco Díaz Tanco le chroniqueur de l'Empereur, le chantre de ses triomphes guerriers et politiques; là il commença aussi son ouvrage le plus connu, la *Palinodia de los Turcos,* publié dix-sept ans après; là encore il fut loué dans le latin élégant de Blas Moscoso, Fr. Martín Lozano et Marcos Barrios; là, enfin, parmi tant d'hommes illustres, de capitaines victorieux et d'hommes de lettres éminents, le prêtre ambulant d'Estrémadure se sentit au centre même du monde européen, loin de sa rusticité provinciale.

Il eut connaissance à Bologne de l'œuvre du fameux Paulo Jovio sur les Turcs, ouvrage adressé à Charles Quint; là il entendit aussi, de la part de bons juges, des critiques peu favorables de cette œuvre. Dans l'entourage de l'Empereur on disait qu'il manquait beaucoup de choses dans ce volume, et que ce « reverendísimo autor no debiera callar en su obra lo que quisiera saber en la ajena ». Ces opinions décidèrent notre prêtre, à son retour en Espagne, à lire tous les imprimés et manuscrits relatifs aux Turcs, prenant des notes et interrogeant Grecs et Italiens, jusqu'à ce qu'il se sentît capable d'écrire son livre. Mais ceci nous entraînerait loin de notre sujet.

L'impression que la ville produisit sur Vasco Díaz dut être très profonde, et lorsqu'il rédigea les *Vingt Triomphes,* en plus des relations et des feuilles volantes, il dut puiser dans ses propres souvenirs.

Nous allons à présent résumer l'opuscule de Díaz Tanco sur le premier couronnement de Charles Quint à Bologne, qui le mit en possession de la couronne de fer des rois lombards; nous sacrifierons beaucoup de détails curieux car notre dessein est seulement de suivre la ligne nue de la narration.

Résumé du « Triunfo real magno » (Premier couronnement de Charles Quint)

Le 22 février 1530, fête de la Chaire de Saint-Pierre, le cardinal Detursense, accompagné de huit évêques, parcourut le chemin — jonché de laurier et de cèdre — de Saint-Pétrone au Palais où se trouvait Charles, lequel, « vêtu d'or et de pierres précieuses», se rendit à la chapelle où l'attendaient ces ecclésiastiques accompagné de la noblesse italienne, espagnole et flamande.

Le duc d'Ascalona portait, toute droite, l'épée de Charles; le marquis d'Astorga portait le sceptre; celui de Villafranca

... entre tantos señores publica
que Carlo en el mundo será sublimado.

Le duc Alexandre de Médicis portait un grand globe d'or symbolisant le monde que Charles Quint devait dominer. Le duc de Montferrat portait la grande couronne de Milan.

Venaient ensuite, richement vêtus, les comtes d'Aguilar, et de Saldana, de Fuentes, d'Altamira, le grand commandeur de Léon, don Juan Pacheco, dont les habits, brodés d'or, étaient si lourds qu'il partit à peine finie la cérémonie; puis venaient don Alonso Téllez, le prince d'Astilana, Andrea Doria prince de Melfi, le prince de Bisignano. Ensuite venaient des commandeurs, des gentilshommes de la chambre, des secrétaires et des pages, suivis de la garde de César.

Charles marchait entouré des cardinaux Giovanni Medici et Girolamo Doria. Le cardinal Andrea della Valle, évêque de Malte, présenta au cardinal Detursense un bref pontifical réglant l'ordre de la cérémonie, puis exhorta Charles à devenir le paladin de la Chrétienté, et lui fit prêter serment d'accorder son aide au pape et à l'Eglise.

Les musiciens firent alors sonner leurs instruments, et les chanteurs entonnèrent une litanie à laquelle l'assistance répondit « ora pro eo »; puis Charles s'agenouilla sur un coussin d'or, et le *Pater noster* fut chanté, suivi d'une oraison pour attirer sur Charles l'aide du Tout-Puissant.

Ensuite César fut dépouillé de ses vêtements, sa poitrine et son dos furent oints; puis le Cardinal officiant récita deux prières que Díaz Tanco reproduit, de même que toutes les autres.

Une fois couvert d'un long manteau, Charles s'assit sur son siège « como sacerdote con manto de rey ». Alors Clément VII arriva avec une grande escorte, et le monarque alla à sa rencontre, s'humiliant devant lui et recevant sa bénédiction. Après la prière du pape, fut chantée une messe pendant laquelle le pontife fit asseoir l'Empereur à sa droite.

Au Kyrie, on récita une prière à l'intention de Charles, et on déposa au pied de l'autel le globe, la couronne, le sceptre et l'épée. L'épître lue, le souverain s'approcha du Pape qui lui passa l'anneau au doigt. Puis il s'agenouilla et le pontife suspendit à son côté l'épée nue, en l'exhortant à l'employer selon la justice. Il reçut ensuite la couronne de Milan, le sceptre et le globe. Il fut alors proclamé roi des Lombards et des Romains, et des salves d'artillerie furent tirées. On conduisit alors César vers une magnifique estrade, où l'épée lui fut ôtée et confiée au marquis de Moya.

A l'offertoire, le monarque baisa la patène et il donna dix doublons en étrenne avec la promesse de défendre la Chrétienté contre Turcs et Maures, puis il reçut la communion et, la messe finie, le pape prit Charles par la main et ils

sortirent précédés du Sacré Collège des Cardinaux, des prélats et des ambassadeurs, tandis que résonnait la musique et que le chant des pages accompagnait la liesse de la population.

Résumé du « Triunfo impérial maximo » (second couronnement de Charles)

Le matin de la Saint-Matthieu 1530, qui était l'anniversaire de la naissance de l'Empereur, le comte de Leyva fit déployer les troupes impériales sur la grand place de Bologne. On apporta sur une grande broche, un bœuf entier, tout farci de volailles, et l'on installa une fontaine de vin rouge entre deux piliers couronnés portant la devise *Plus ultra*.

Puis se formèrent deux grandes processions. D'abord s'avançaient, derrière les officiers pontificaux, les évêques, les patriarches, le Collège des Cardinaux et Sa Sainteté elle-même, revêtue d'une chape somptueuse, qui avec cette escorte entra dans l'église Saint-Pétrone où fut célébrée l'heure de tierce.

Y sobre una veste de su majestad
el Papa y su Sacro Colegio rezaron
con mil ceremonias, do ya que acabaron
se sienta en la silla de su dignidad.

Puis le cortège impérial s'avança le long du pont de bois reliant le palais à l'église. Le duc de Savoie portait la couronne impériale, le duc Philippe de Bavière, le globe d'or, le marquis de Montferrat, le sceptre, et le duc d'Urbin, l'épée. Ces insignes étaient ornés de joyaux d'une valeur inestimable, de même que les habits de ces nobles personnages.

Charles était revêtu du manteau et de la couronne qu'il avait reçus l'avant-veille, lors de son premier couronnement. Parvenu devant l'église, il fut reçu dans une première chapelle où il prêta serment de se soumettre au pontife et de défendre la Chrétienté. On lui passa alors l'aumusse et la mosette de chanoine de Saint-Pierre, et il donna le baiser de paix, après quoi il chanta avec tout le clergé pour obtenir l'aide de Dieu et de saint Pierre.

L'Empereur échappa miraculeusement à un accident car, peu après son passage, le pont, surchargé, s'effondra et il y eut quelques victimes parmi les membres du cortège.

Les Cardinaux l'amenèrent à une autre chapelle, il quitta l'aumusse et la mosette, chaussa des sandales et revêtit un manteau fort riches. Le Cardinal d'Ancône récita une prière pour attirer sur lui la faveur du Ciel. Puis il alla s'humilier devant le pape, les litanies des Saints furent récitées, ensuite il fut conduit à une troisième chapelle, où il fut dépouillé du manteau impérial, et où le cardinal Farnèse oignit son bras et son épaule droite du saint chrême, au nom du pape, en récitant la prière appropriée.

Après quoi Charles fut amené devant le pontife, qui se leva de son siège pour le recevoir et l'embrassa. Ils s'agenouillèrent tandis que Farnèse prononçait la confession, puis, Clément VII encensa le devant de l'autel et l'Empereur.

Puis ils s'assirent sur leurs chaires et une fois disposés les insignes du pouvoir impérial au pied de la table sacrée, la messe commença. L'épître fut chantée en latin et en grec; au graduel, Charles fut conduit devant le pape afin que celui-ci lui remit les insignes du pouvoir : d'abord l'épée nue, puis le sceptre, le globe et la couronne, avec chaque fois l'exhortation appropriée. Le monarque retourna à son siège, tandis que le Collège des Cardinaux entonnait des litanies et demandait l'aide de Dieu et des Saints pour l'Empereur.

Le cardinal Cesarini chanta l'Evangile en latin, et l'archevêque de Rhodes en grec, et l'Empereur fit une offrande de trente doublons de quatre ducats chacun.

do él y Clemente al altar muy llegados
a Carlo yo vi subdiácono ser.

Le pape revint alors vers son siège et on lui apporta deux hosties consacrées, l'une grande et l'autre petite; il rompit en deux la plus grande, absorba l'une des deux moitiés et but au calice avec une canule en or, puis il partagea l'autre moitié entre le cardinal Cesarini et monseigneur Alberini, et l'Empereur communia de la petite hostie.

La messe finie, le pontife bénit Charles, et le cardinal Cibo proclama l'indulgence plénière pour tous les assistants.

César et le pontife quittèrent l'église la main dans la main et le pape pria l'Empereur de ne pas oublier le péril turc.

Sorti du temple, Charles Quint tint à soutenir l'étrier du pontife lorsque celui-ci monta à cheval, et voulut marcher à son côté tenant à la main les brides de sa monture, mais à la prière du pape il y renonça et avec l'aide du duc d'Urbin monta sur sa haquenée couverte de perles et d'émail très fin.

Díaz Tanco fait ensuite un tableau du cortège qui défila dans les rues de Bologne, et dont on trouvera plus haut (pp. 39-42) la description détaillée.

Le défilé prit fin lorsque Clément VII le quitta avec le Saint-Sacrement et les cardinaux; l'Empereur et sa suite se rendirent alors à l'église Saint-Dominique, où le collège de Saint-Jean de Latran chanta un *Te Deum* et l'Empereur fut revêtu du costume des chanoines; après quoi Charles arma plusieurs chevaliers et leur donna l'accolade.

Il se retira ensuite au Palais, où il reçut ceux qui avaient porté ses étendards. On entendait constamment des salves d'artillerie et des coups d'arquebuse,

que no parecía sino que la tierra
se abría y el cielo hacía gran guerra.

Dans une grande salle on disposa et servit deux grandes tables; l'Empereur s'assit à l'une, avec les insignes impériaux, et à l'autre table prirent place les seigneurs qui les avaient portées; l'Empereur eut avec eux une conversation animée.

Les restes étaient jetés sur la place, où la foule se les disputait; elle pouvait,

en outre, se servir de bœuf farci et du vin qui coulait; elle faisait bonne chère, chantait et dansait.

Tanco était très fier d'avoir été témoin de cet événement. Il déclare y avoir assisté dans le sommaire des *Triomphes,* le premier ouvrage qu'il fit paraître après cette date, ainsi que dans le dernier ouvrage que nous possédions de lui, vingt-deux ans plus tard. En 1552, dans le *Jardin del alma cristiana,* il dit encore, à propos du sous-diaconat :

> Algunos dicen que es esta la orden que suele tener el emperador de Roma, e otros dicen que en la misa del Sumo Pontífice el Emperador usa deste orden, porque es Canónigo en la Iglesia de san Pedro y no por otra cosa, de manera que por una vía o por otra el Emperador es Subdiácono, y soy testigo que le he visto cantar una Epístola en Bolonia en su coronacion, estando vestido con su alba y estola y amito y manípulo al altar.

Triomphe littéraire de Díaz Tanco à Bologne

Le Révérend Père Diego de Jerez déclare, dans quelques pages en latin publiées à la fin des *Vingt Triomphes,* que lors des fêtes du couronnement, le 23 mars 1530, on afficha en diverses langues, et en divers endroits de la ville, trois thèses classiques : *De Lege, De Rege* et *De Grege,* en invitant ceux qui s'en sentaient la force à les défendre.

Le *De Lege* fut soutenu, avec succès, par Juan Cornejo; Antonio Blanco triompha dans le *De Rege,* et, finalement, « fue mantenedor en el tercer título *De Grege* el Rvdo. Vasco Díaz Tanco, quien disputando contra italos, panonios y germanos, alcanzó la palma y logró la victoria combatiendo a los antedichos con firmes y notabilísimas respuestas ».

Les juges de ce tournoi littéraire étaient : le vénérable Marcos Barrios, poète insigne et très fameux; le magnifique Blas Moscoso, docteur très élégant, et le Révérend Père Martin Lozano, professeur de théologie. Ils ne se contentèrent pas d'accorder les prix et de proclamer les mérites des triomphateurs; ils composèrent trois petites pièces en vers latins en l'honneur de Vasco Díaz Tanco; et celui-ci, plein d'orgueil, s'en servit pour clore brillamment son volume des *Vingt Triomphes.*

IV. — Le retour en Espagne. Résumé des « Vingt Triomphes »

Il semble que Vasco Díaz, à son retour en Espagne, séjourna longuement à Valence; l'on connaît ses relations avec un nommé Juan de Ribas; il dût vivre dans sa maison où l'on conservait encore en 1548 un coffre contenant ses livres et manuscrits, et un autre ses effets personnels.

Dans cette ville il termina des ouvrages déjà commencés, et paracheva le

livre le plus important de ce qu'il appelle sa période juvénile : *Les Vingt Triomphes*. Son idée était de réunir vingt poèmes brefs consacrés à des thèmes historiques ou biographiques, chacun d'eux dédié à un duc. Dans ces *Triomphes*, il mêle les allusions les plus diverses dans la langue la plus inextricable qu'on puisse lire.

Il eut aussi des démêlés avec les imprimeurs Juan Navarro, Jorge Costilla et Fernando Díaz; il intervint dans leurs litiges et leur avança de l'argent en quantités élevées. Et il est certain que ces relations sont à l'origine des projets d'édition des *Vingt Triomphes*.

Car le fait que le volume ne mentionne ni lieu d'édition, ni millésime, ni nom d'imprimeur, nous fait supposer que Vasco Díaz commença avec cet ouvrage son activité d'imprimeur. Il n'est pas douteux que le livre fut imprimé à Valence : une liste d'errata insérée à la fin s'accompagne d'une Epître en vers, datée

> de Valencia,
> del año de mi ausencia
> del mes de mi gran pasion.

Et d'ailleurs dans le *Triunfo Viático* il affirme :

> y vine a Valencia do quedo al presente
> de vuestra grandeza leal servidor.

Et que ce volume fût l'œuvre matérielle de Vasco Díaz peut être déduit de la dédicace qu'on lit au troisième feuillet, et où il dit clairement :« la présente vingtaine triomphale fabriquée par ma pauvre industrie ».

Nous avons déjà parlé de quelques *Triomphes;* il nous reste à résumer brièvement les autres selon leur ordre dans le volume qui ne correspond probablement pas à l'ordre chronologique. Pour donner au lecteur une idée du style de Vasco Díaz, nous parlerons un peu plus longuement du premier d'entre eux.

Triunfo viático naufragante. Il raconte les aventures d'un voyage commencé un sept Février, en partant de Cadix. Malgré les vents contraires il franchit le détroit de Gibraltar, Malaga, Marbella, Alméria, Carthagène, les montagnes de Bernia, Valence, Tarragone et Barcelone :

> De alli a los Alpes que van a la magna
> seguimos derecho a la isla gorgana
> de Génova a vista,

puis à Livourne, où l'on s'approvisionne; il continue par Pise, Florence, Sienne, le lac de Sainte-Christine, Viterbe :

> passe la montaña con mucho temor
> que la superaban nublados inmensos
> de procesion magna de hombres suspensos
> me fue acompañando por darme favor.

Do al tiempo que estaua jocundo y contento
por verme en reposo y en mucha quietud
passando la vida con gran rectitud
se me succediera fatiga y tormento
que al pueblo veyendo con pérfido aliento
mis pobres negocios propuse finir
para que pudiesse mi bien conduzir
al fin ya preuisto por mi pensamiento.

Do siendo el despacho ya puesto en effecto
de lo que propuesto por mí sido hauía
por tesso eleuado comiençó la vía
y buelta de España con modo inquieto
diziendole : o pueblo de males repleto
pestífero infierno tambien parayso
enmienda sus passos veras que te auiso
quel arte que traes a dios no es acepto. etc.

Sur le littoral italien il est pris par des pirates barbaresques et il doit ramer aux galères. Mais le garde-chiourme et les pirates s'enfuient en apercevant la flotte d'Andrea Doria. Les galériens restent seuls et ils rament jusqu'à l'Etrurie, ancrent près d'une plage et réussissent à briser leurs fers.

Les anciens captifs achètent une frégate, et après nombre de péripéties à Livourne, ils arrivent à Gênes. De là Vasco Díaz passa à Milan et à Pavie, où il célébra le jour de Noël, et, par Cassal et Asti, il arriva en Suisse, dont il énumère les hérésies et les sectes. Il resta là « trois âges de Diane » (trois mois ?) et enfin, à travers la France — où il resta très peu en raison de la peste —,

vine en Valencia do quedo al presente
de vuestra grandeza leal servidor.

Triunfo gálico profano. Ce n'est qu'une invective contre François Ier pour n'avoir pas tenu sa promesse lorsque Charles Quint lui rendit sa liberté.

Triunfo contencioso expugnabile. « Relata — selon les propres paroles de l'auteur — la victoria de españoles contra franceses, venecianos y lombardos en el Andriano, so la governacion de ... Antonio de Leyva ».

Triunfo cisalpino exclamatorio. Belle exclamation poétique sur l'accord entre François Sforza et la Lombardie qui valut à Sforza le titre de Duc de Milan. Il y a dans cet opuscule une sincère émotion, et il compte parmi ce que le livre contient de meilleur.

Triunfo peregrino reliquiario. Tandis que l'Espagne, la France et Venise étaient en paix, le poète se rendit à Rome pour obtenir des indulgences; le fruit de son pélerinage est cet inventaire détaillé, en vers, de toutes les églises qu'il visita et de toutes les reliques qu'elles contenaient, sans le moindre détail biographique.

Triunfo canario isleño. Nous l'avons édité, tout comme le *Triunfo gomero diverso;* cela nous dispense d'y revenir.

Triunfo de Paz heroico. Longue exclamation sur la paix et ses avantages, de caractère abstrait, et pleine d'allégories médiévales.

Triunfo de Fortuna elegiaco. S'inspirant du thème classique de la roue de la Fortune, qui n'élève que pour faire choir de plus haut, Díaz Tanco donne en exemple les personnages mythologiques et historiques qui peuvent le mieux illustrer l'inconstance des biens matériels et de la renommée. Il fait curieusement allusion, parmi ses contemporains, aux communeros et au fameux Encubierto de Valence.

Triunfo frexnense extremeño. Dans cet opuscule, que nous avons aussi réédité, il décrit son pays natal, Fregenal de la Sierra, et donne de curieux détails sur sa topographie et ses habitants.

Triunfo de guerra satírico. C'est sûrement le plus obscur des opuscules de ce volume; l'on devine des allusions très voilées à ceux qui prétendent faire la guerre à l'Espagne.

Triunfo tartáreo horrendo. Enumération longue et détaillée et description des « abominables anges damnés », qui composent les milices de Lucifer.

Triunfo de Justicia executorio. Apologie de la Justice accompagnant de nombreux textes de savants et de docteurs, qui servent d'introduction à une longue Epître en latin aux Juges espagnols sur laquelle se termine le volume.

V. — Conclusion

En sa qualité de contemporain de tout ce qu'il rapporte, en tant que témoin oculaire de beaucoup d'événements, et en raison de l'acuité de ses observations, nous croyons qu'on devra tenir compte, par la suite, de Vasco Díaz Tanco de Fregenal parmi les chroniqueurs du règne de Charles Quint. Dans l'examen rapide que nous venons de faire de ses *Vingt triomphes* nous trouvons dix monographies sur dix faits importants de sa vie. Nous n'avons voulu autre chose que montrer la valeur historique de cette production littéraire confuse et bigarrée, œuvre d'un homme qui, dans la première moitié du XVI[e] siècle, par ses propres moyens et en exerçant les métiers les plus variés, parcourut le monde du Portugal à la Grèce et de la Suisse à l'Algérie, les yeux éveillés par la curiosité du chercheur et toujours disposé à narrer ce qu'il avait vu, dans un style que rend difficile une érudition trop touffue.

BIBLIOGRAPHIE

On pourra consulter, pour de plus amples détails, l'ouvrage de l'auteur : *Bibliografía de Vasco Díaz Tanco, clérigo, literato e impresor de tiempos de Carlos V,* Valencia, Editorial Castalia, 1947 (80 pages in-folio).

LES ENTRÉES DE CHARLES QUINT EN ITALIE

par André CHASTEL
Professeur à la Sorbonne

Dans le discours d'abdication de 1555 Charles Quint rappelle qu'il était allé dix fois aux Pays-Bas, neuf en Allemagne, sept en Italie, six en Espagne, qu'il était passé quatre fois par la France, qu'il s'était rendu deux fois en Angleterre et deux fois en Afrique. Cette énumération soulignait le caractère supra-national de l'activité impériale et traduisait en termes géographiques l'espèce d'ubiquité propre à la monarchie universelle. Ce qui peut surprendre dans cette liste, c'est le nombre des visites faites en Italie et l'importance qu'elle continue à avoir dans la perspective du Saint Empire romain-germanique (1).

Parmi ces voyages en Italie, deux sont restés particulièrement célèbres : celui de Bologne en 1530, au moment du couronnement, fut marqué par des fêtes de grand style et dont les chroniques italiennes ont conservé le souvenir. La remontée de la péninsule après l'expédition de Tunisie (1535-36) a compté davantage encore : elle eut des conséquences politiques importantes pour Rome, pour la Toscane; mais elle est surtout restée fameuse dans le monde des arts, où elle avait provoqué une sorte de mobilisation générale des jeunes artistes. « *Tornando sua Maesta dall'impresa d'Affrica vittorioso, passò a Messina e dipoi a Napoli, Roma e finalmente a Siena* », rapporte Vasari dans la « Vie de Beccafumi » (2). Ces étapes furent toutes marquées par des entrées et des fêtes, qui se succédèrent du Nord au Sud, et que complèta l'entrée de Florence du 28 avril 1536. L'enchaînement de ces manifestations est si frappant qu'il y a — semble-t-il — intérêt à regrouper les informations laissées par les principaux témoins et, en particulier, Vasari (on trouve une quarantaine d'allusions à l'Empereur dans son œuvre et la plupart à propos de ce voyage).

A Bologne, où Charles Quint arriva le 5 novembre 1529, pour être couronné

(1) P. Rassow, *Die Kaiseridee Karls V*, Berlin, 1932.
(2) Vasari, ed. Cl. Ragghianti, II 667.

le 24 février 1530 et qu'il quitta le 22 mars, les artistes italiens eurent l'occasion de multiplier les portraits de l'Empereur. « *Quando Carlo Quinto imperatore andò a Bologna fece Amico* (Aspertini) *alla porta del palazzo un arco trionfale nel quale fece Alfonso Lombardo le statue di rilievo* (3) ». Non seulement statues, mais médailles : « *Venuto Carlo Quinto a Bologna a incoronarsi fece il suo ritratto in un acciaio* (Valerio Vicentini) », puis le graveur le tira sur or et l'offrit à l'Empereur, dont il reçut cent doubles d'or (4). Mais le portrait le plus remarquable fut celui que peignit alors le Parmesan : « *Quando l'imperatore Carlo Quinto fu a Bologna Francesco andando talora a vederlo mangiare fece sensa ritrarlo l'imagine di esso Cesare a olio in un quadro grandissimo ed in quelle dipinse la Fama che lo coronava di lauro ed un fanciullo in forma d'un Ercole piccolino che gli porgeva il mondo* » (5). Ce tableau était donc une allégorie grandiose qui dut plaire à l'Empereur quand elle lui fut présentée, mais, selon la tradition, le Parmesan jugeant l'ouvrage imparfait, ne consentit pas à le laisser au prince et n'en eut aucun profit. Il n'en fut pas de même avec Titien. Appelé sur l'initiative du Cardinal Hippolyte de Médicis (et par l'intermédiaire de l'Arétin) pendant la même période, « *fece un bellissimo ritratto di Sua Maestà tutto armato che tanto piacque che gli fece donare mille scudi* » (6). Le peintre dut toutefois les partager avec Alfonso Lombradi le sculpteur « *che aveva fatto un modello per farlo di marmo* ». Charles Quint revint à Bologne après l'expédition de Hongrie et là, selon Vasari, « *volle di nuovo essere ritratto da Tiziano* » : il s'agit du portrait au chien (Prado). Mais Titien s'est probablement servi d'un tableau également exécuté à Bologne en 1532, où l'Empereur est campé dans la même pose, et qui est dû à Jacob Seisenegger (musée de Vienne) (7).

Au cours de ce séjour, Charles Quint visita Mantoue et Vérone. Le souvenir de son passage dans cette dernière ville aurait été conservé à la Casa Ridolfi (Palais de Lisea), ou Brusacorci avait peint le « *coronamento di Carlo Quinto imperatore e quando dopo il coronato in Bologna cavalca con il papa per la città in grandissima pompa* (8). Mais le trait le plus intéressant concerne Mantoue, où la venue du prince fut pour Jules Romain l'occasion d'une suite d'inventions mémorables : « *molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per commedie e molte altre cose nella quali invenzioni non aveva Giulio pari* ». Il s'agit là d'une rencontre intéressante : la construction même du Palais du Té venait d'être terminée et la visite de Charles Quint permet de dater l'achèvement du décor de

(3) II 386.
(4) II 509.
(5) II 419. S.J. Freedberg, *Parmigianino, his works in painting*, Cambridge (U.S.A.), 1950, p. 112. L'œuvre qui, selon Vasari, serait passée dans la collection de Mantoue, a longtemps été considérée comme perdue; on en reconnaissait une copie dans l'ancienne coll. Cook, Richmond, ib. p. 112; F. Bologna, *il « Carlo V » del Parmigianino*, dans « Paragone », VII (1956), n° 73, p. 3 et 5, affirme l'authenticité de l'œuvre.
(6) III 570.
(7) *Charles Quint et son temps*, Musée de Gand, 1955, n° 115.
(8) III 124.

la grande loggia, de la Salle de Psyché... (9). L'Empereur fut extrêmement séduit par ces décorations et aussi, selon Vasari, par les trouvailles du « *capriccioso* » Jules qui brillait dans les « *mascherate e nel fare stravagenti abiti per giostre, feste e mascherate* ».

Le jeune Vasari, âgé de dix neuf ans, se trouvait parmi les aides qui travaillèrent aux décors — et en particulier aux « *archi trionfali di pittura* » pour le couronnement à Bologne (10). Six ans plus tard, Vasari devait donner sa mesure à l'occasion des fêtes de Florence; il sut évidemment tirer parti de l'expérience émilienne, et ce trait révèle une sorte de continuité dans le style et la technique des « apparati » de fêtes et d'entrées tout au long du XVI^e^ siècle. L'examen rapide des festivités qui ont accompagné le retour de Tunis permet d'autre part de préciser que les exécutants — spécialistes des décors provisoires — se portaient rapidement d'une ville à l'autre. Tous ces faits indiquent pourquoi dans les diverses cités et d'une génération à l'autre, il ne peut y avoir une grande différence dans la conception et le déploiement des décors.

Vasari donne peu d'informations sur l'entrée à Messine. « *Nel ritorno di Carlo Quinto dalla vittoria di Tunisi passando egli per Messina Polidoro da Caravaggio gli fece archi trionfali bellissimi* » (11). Il mentionne en passant celle de Naples (12). Il est plus riche de détails sur celle de Rome, où l'on voit intervenir la plupart des Florentins, peintres et stuccateurs, qui, quelques mois plus tard, décoreront les rues de Florence. Antonio da Sangallo, rendu célèbre par l'arc triomphal en bois du Palais S. Marc : « *l'anno poi che Carlo V imperatore torno vittorioso da Tunisi, essendogli stati fatti in Messina, in Puglia ed in Napoli onoratissimi archi pel trionfo di tanta vittoria, e dovendo venire à Roma, fece Antonio al Palazzo di S. Marco di commissione del papa un arco trionfale di legname in sotto squadra, accioche potesse servire a due strade, tanto bello che per opera di legname non s'e mai veduto il piu superbo ne il piu proporzionato; e se in cotale opera fusse stata la superbia e la spesa de'marmi, come vi fu studio artifizio e diligenza nell'ordine e nel condorlo, si sarebbe potuto meritamente, per le statue e storie dipinte ed altri ornamenti, fra le sette moli del mondo annoverare* » (13). La description est alléchante : ordre corinthien, quatre colonnes

(9) II 592. Voir C. Paccagnini, *Il Palazzo Tè*, Milan 1957 et G. Romano, *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, Milan 1892, p. 266-7 citée note 29.

(10) III 705.

(11) II 363. En décrivant longuement la fontaine de la place de la cathédrale (dite d'Orion, 1547-1553) Vasari rappelle que les quatre fleuves sont le Nil, le Tibre, le Cumono (près Messine) et « l'Ibero con molto vittorie di Carlo V ». Le fût central était marqué aux armes de l'Empereur.

(12) Sur cette entrée : Gregorio Rosso, Castaldo, Summante, *Storia di Napoli*, VIII, 6.

(13) II 564-565. De l'entrée à Rome il existe une description par Biagio da Cesena, ed. B. Podestà, *Carlo V a Roma nel 1536*, dans « Archivio societa romana storia patria », I (1877), 318-344. Sur le séjour : L. *Simeoni, le Signorie*, Milan 1950, vol. II, p. 903 et 8. Les faits marquants des années 1535-40 du point de vue de Paul III et de l'Empereur seront évoqués en 1545 à la Chancellerie par Vasari, et feront l'objet du cycle de Taddeo Zucchero à Caprarole en 1558 : Vasari, III, 358 et 9.

Sur les documents graphiques de cette entrée : note *in fine*.

d'argent, chapiteaux d'or; huit « storie dipinte », deux sur chaque face, à la hauteur des frises; au-dessus la figure géante de Rome (4 brasses 1/2) entre Albert et Maximilien, Frédéric et Rodolphe; aux angles quatre prisonniers parmi les trophées. C'était là, huit ans à peine après le sac de la Ville éternelle, une exaltation sans réserve de la grandeur impériale. L'ouvrage semble avoir été d'une ampleur et d'une richesse exceptionnelles; dans l'histoire des architectures provisoires qui occupent une place si importante à la Renaissance, il semble avoir marqué une date.

Antonio de Sangallo avait la haute main sur les opérations où furent employés, selon Vasari, « *tutti gli artefici buoni e cattivi* ». A l'arc de Saint-Marc il fut aidé par Francesco Salviati à qui revinrent « *alcune storie di chiaroscuro* » (14) et par de jeunes « allemands » (c'est-à-dire néerlandais) comme Martin Heemskerck. L'historien insiste sur le fait que ceux-ci, soutenus par l'enthousiasme et de copieuses rations de vin, firent merveille : « *il detto Martino ... fece alcune battaglie con tanta fierezza e si belle invenzioni in certi affronti e fatti d'arme fra Cristiani e Turchi, che non si puo far meglio. E, quello che fu cosa maravigliosa fece il detto Martino e suoi uomini quelle tele con tanta solecitudine e prestezza perche l'opera fusse finita a tempo che non si partivano mai dal lavoro* » (15).

Les Nordiques se montrèrent donc supérieurs aux Italiens dans l'exécution rapide des camaïeux et dans l'ingéniosité des compositions. Selon l'historien, Salviati, Battista Franco et Pietro Calabrese en tirèrent leçon : Battista et Salviati se retrouveront dans les mises en scène et les « apparati » de la cour toscane, en 1536, en 1537, en 1539; en 1548 Battista devait travailler avec Genga aux décors des noces ducales à Urbin, puis peindre des décors de comédie à Rome et des panneaux de façade pour un palais, avant de chercher fortune à Venise. Sa carrière fut en somme le développement des expériences faites à Rome en 1536 et il faut, avec Vasari, attribuer une certaine importance aux chantiers de Sangallo, au moins pour la pratique des grandes scènes d'histoire, qui des échafaudages provisoires des entrées passeront aux décorations de salles d'apparat. Battista Franco avait travaillé non à l'arc de Saint-Marc mais à celui de la porta Capuana, où lui furent commandés « *quattro storie grandi a fresco di chiaroscuro* » (16). Il y traite des thèmes de l'histoire romaine avec au centre un Romulus géant (*una figura de cinque braccia vestita all'antica e con la corona in testa...*), la symbolique impériale est ici colorée de Tite Livre et de tradition latine, sans allusions contemporaines à l'inverse du programme entièrement personnel et actuel choisi pour l'arc de Saint-Marc.

(14) III 305 et 228 (vie de Battista Franco).

(15) III 228-229 (id.). Sur Heemskerck et la portée de son séjour romain (1532-1537) : L. Preiesisz, *M.v.H.*, Leipzig, 1911, et G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, 4 vol. La Haye, vol. IV (1947). Les comptes cités par Podestà (*supra*, n. 13) mentionnent seulement un certain « Ermanno pittore fiammingo » (p. 311). Voir la note *in fine*.

(16) III, 227 et s.

Un dernier groupe d'œuvres mérite d'être mentionné : les statues de Baccio da Montelupo : « *Nella venuta di Carlo V imperatore a Roma facendo fare Papa Paolo III un apparato digno di quell'invittissimo principe, fece Raffaelo in sul ponte S. Agnolo di terra e stucchi quattordici statue tanto belle che elle furone giudicate le migliori che fussero state fatte in quell'apparato, e, che è piu, le fece con tanta prestezza che fu a tempo a venir a Firenze, dove si aspettava similmente l'imperatore, a fare, nelle spazio di cinque giorni e non più, in su la coscia del ponte a S. Trinita due fiumi di terra, di nove braccia l'uno, chioe il Reno per la Germania e il Danubio per l'Ungheria* » (17). Tous les aspects et, si l'on peut dire, l'esthétique de l'art des entrées à la Renaissance, se trouvent ainsi définis : travail des « chiaroscuro » pour les peintres, de terre et de stuc pour les sculpteurs; une exécution intrépide et un brio extrême sont nécessaires. Ces exercices ont leurs virtuoses; et ceux-ci reparaissent naturellement d'une fête à l'autre. Mais en observant l'importance qu'avaient dans cette production particulière de décors, l'invention et la fougue, le « caprice » et la « prestezza », on doit souligner aussi la difficulté d'apprécier leur rôle dans l'évolution des styles; tous ces ouvrages, improvisés et périssables ont, bien entendu, disparu.

De Rome, Charles Quint se rendit à Florence en passant par Sienne. La cité qui conservait encore quelques libertés (elle n'appartiendra au Duché de Toscane qu'après la révolte de 1552), tenait à la protection impériale. Elle avait attendu la visite de Charles Quint en 1530 et fait alors des préparatifs qui resservirent en 1536. « *Aspettandosi la prima volta che venne in Italia l'imperator Carlo V, che andasse a Siena, per averne dato intenzione agli ambasciatori di quella republica, fra l'altre cose che si fecero magnifiche e grandissime per si vaere un si grande imperatore, fece Domenico* (Beccafumi) *un cavallo di tondo rilievo di braccia otto, tutto di carta pesta e voto dentro...* » (17). Armature de fer, cheval et cavalier de carton; le héros à l'antique écrase trois figures de provinces vaincues à ses pieds. L'ingénieux Beccafumi avait imaginé de placer la statue équestre sur « *un castel di legname alto quattro braccia, con in ordine di rote sotto* ». Le cheval une fois doré, devait aussi accompagner l'Empereur de la porte de la ville au Palais de la Seigneurerie. Ce dispositif — qui s'inspire peut-être de certaines inventions de Léonard — indique une tendance à introduire l'appareil des chars de carnaval dans le cérémonial des fêtes. Mais quand le cheval fut mis en point et utilisé en 1536, la situation politique était tendue et les Siennois préoccupés de ne recevoir que l'Empereur et de tenir l'armée à distance de la cité. Des étendards portant *libertas* sur champ d'azur furent déployés, pour rappeler les revendications siennoises. Entre la cathédrale et l'hôpital Santa Maria della Scala, on fit sortir les chars des Anges — ceux qui servent aux défilés de l'Annonciation et de l'Assomption. Les « Intronati » avaient préparé une comédie, mais finalement elle ne fut

(17) II 666.

pas donnée. L'entrée impériale n'eut donc pas tout le développement prévu (18).

Il n'en fut pas de même à Florence, où l'Empereur arriva le 28 avril 1536. Sa venue signifiait la confirmation des promesses faites à Alessandro pendant l'entrevue de Naples, où celui-ci était venu se justifier contre les intrigues de ses rivaux (19). L'entrée impériale fut prévue de loin. De Naples, le Grand Duc « *scrisse a Firenze che si ordinassero quatro uomini i quali per tutta la citta facessero fare ornamenti magnifici e grandissimi per ricevere con magnificenza conveniente l'imperatore che veniva a Firenze* » (20). Ce furent, avec Vasari qui est un témoin particulièrement précis et complet de sa propre entreprise, Giovanni Corsi, L. Guichardin, Palla Rucellai et Alessandro Corsini. Les circonstances furent agitées : Vasari s'accordant une part trop belle, avec l'arc de S. Felice (40 brasses sur 20) et le décor de la porte de S. Piero Gattolini, une grève des exécutants le laissa à peu près seul sur ses chantiers et il eut recours à des subterfuges comme la venue clandestine de camarades arétins pour tenir, quoi qu'on en ait dit, son contrat (21).

Baccio de Montelupo, rentré d'urgence de Rome, pour aider son ami, fit, on l'a vu, en cinq jours deux fleuves pour le pont de Santa Trinità où le reste du programme l'Arno, la Bagrada (= Metedja) et l'Ebre, revenaient à Montorsoli et à Tribolo (22); Ridolfo Ghirlandajo « *spedito e presto dipintore in certe cose, e particolarmente in apparati di feste ... fece ... in dieci giorni un arco al canto alla Cuculia* » (23). Au même endroit, se trouvait une allégorie impériale, *Hilaritas augusta,* de Montorsoli (24).

Les deux autres artistes importants dans cette entreprise furent Gherardi et Tribolo : le premier — parmi d'autres jeunes gens — assista Vasari à la porte de S. Pier Gattolini, à l'ordonnance de S. Felice et au fronton « *che si fece sopra la porta di S. Maria del Fiore* » (25). Quant à Tribolo, il reçut « *le maggiori e più difficili imprese di quella festa e furano quattro statute grandi* » c'est-à-dire, avec les deux fleuves du pont Santa Trinità déjà cités Hercule et l'hydre (6 brasses), argenté, à la place S. Felice, et la Paix (5 brasses) à l'angle du Palais Médicis (26). La statue équestre de l'Empereur prévue sur la place S. Trinità — peut-être pour répondre à celle de Sienne — ne fut pas, précise Vasari, tout à fait prête à temps,

(18) Les détails et les documents dans *Carlo Quinto a Siena nell'aprile 1536,* publié par P. Vigo, Bologne, 1884.

(19) Le souvenir de cet épisode fut plusieurs fois rappelé dans les décors florentins des années suivantes; ainsi sur la façade du théâtre dressé au Palais Pitti en 1539, pour le mariage de Cosme, la cinquième « storia » est le couronnement de Charles Quint par le Pape Clément (par Domenico Conti « quale maestro non valere molto »), et la sixième (par Bronzino) « la disputa che ebbono tra loro in Napoli e innanzi all' imperatore il duca Alessandro ed i fuorusciti florentini... » (III, 152).

(20) II 709, (Vie de Tribole).

(21) III 710 et s. et III 10, 11.

(22) L'Arno à Montorsoli III 276. A Tribolo le fleuve Bagrada et l'Ebre : II 709.

(23) III, 210.

(24) III, 276.

(25) III, 16.

(26) II, 709-710.

et la dédicace « imperatori Carolo Augusto victoriosissimo » du Duc Alexandre fut placée au pied du cheval seul.

L'entrée de Florence avait, en somme, tenu compte des leçons déjà anciennes des fêtes de Bologne et de celles toutes proches de la visite impériale à Rome. Vasari démontrait déjà là son aptitude à combiner les résultats et à donner la formule satisfaisante et durable. Il eut si bien le sentiment d'y être parvenu qu'il envoya des relations de son « entrée », par exemple à l'Arétin, qui en tira élogieusement parti dans ses lettres (27) : « *sete istorico, poeta, filosofo e pittore. E ci son di quelli che gli par essere il seicento fra gli spiriti famosi, che non accozzerebbono in mille anni l'ordine del trionfo cesareo, ne la pompa delle genti e degli archi, con la destrezza de le ornate parole, come m'avete scritto* » (28). L'encouragement est significatif et souligne précisément l'effort de synthèse accompli par les florentins pour organiser l'architecture provisoire et imaginative, les effets de peinture et de sculpture, et les inscriptions ou éloges, comme le développement d'un « concetto ».

A la fin de son règne Charles Quint eut de nouveau affaire aux artistes italiens, au moment de la statue exécutée par Leone Leoni et des grands portraits du Titien (29). Mais c'est en 1530 et surtout en 1536 que l'on observe le mieux l'effet produit par la majesté impériale sur les milieux artistiques de la péninsule, grâce à l'ambiance spéciale des « entrées ». Cet ensemble de faits assez facile, en somme, à regrouper, confirme d'abord à quel point le style dominant des années 1530 et suivantes mérite d'être qualifié de « maniériste » et s'exprime par l'art de cour (30). On y voit les artistes notoires empressés à flatter et à étonner les Puissances de manière un peu servile : rares sont ceux qui gardent la dignité des maîtres d'autrefois ou la modestie des artistes. Jules Romain ou Vasari interviennent avec l'autorité et l'ingéniosité de courtisans sûrs de plaire. Leur art a pour ressource essentielle l'invention oratoire, le développement des motifs maintenant canoniques, mais avec le « capriccio » ou les « bizzarie », qui leur ajoutent un agrément neuf. Ces notions prennent toute leur valeur dans les programmes triomphaux où il s'agit de renouveler l'iconographie impériale; les allusions à la Maison d'Autriche, aux ancêtres allemands de Charles et au passé impérial récent sont rares (les statues de l'arc sur la place de S. Marc à Rome) et nombreuses au contraire les compositions où l'Empereur est célébré comme l'héritier des Césars. C'est un héros « romanisé », que les Italiens se plaisent à célébrer, d'où le retour à la statue équestre; et ses exploits guerriers sont évoqués à travers les exemples romains qui peuvent le mieux leur correspondre. Ces mises en scène

(27) Lionello Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari* « Mélanges » P. Bertaux, Paris, 1924, p. 323-338, repris dans « *Pretesti di Critica* », Milan, 1929, p. 53 et suivantes.

(28) *Lettere,* vol. 1, Bari, 1913, p. 79.

(29) Sur la statue de Leone Leoni, III, 627; Sur le Titien, III, 570 et 575 : Sanchez Canton, *Los retratos de los Reyes de Espana,* Barcelone, 1948.

(30) Sur le nouveau climat qui se forme autour des années 1530 à Rome et la docilité des peintres aux directives ecclésiastiques : F. Zeri, *Pittura e Controriforma,* Turin, 1957.

développent le principe du portrait allégorique et celui de l'histoire systématiquement rapportée au modèle classique.

Pour la représentation même de l'Empereur, il est permis d'attribuer une certaine importance au portrait du Parmesan; le décor de perles du manteau jeté sur la cuirasse, la draperie unie, le geste du prince et le mouvement de la Gloire qui entre à gauche, le petit Hercule porte-globe, créent une atmosphère à la fois élevée et sans chaleur, subtile et littéraire, bien éloignée de celle du Titien. Plus différente encore de la transposition symbolique que l'on prête à Cornelis Vermeyen dans un tableau de S. Jacques Matamore, en armure romaine, dont la monture piétine un musulman vaincu **(Pl. XI, fig. 1)** (31). Cornelis Vermeyen fut, avec Pieter Coecke, l'un des peintres-chroniqueurs officiels de l'expédition de Tunis; peut-être ne quitta-t-il pas la suite impériale en Italie. Dans la série fameuse de tapisseries (commandées en 1548) qui utiliseront ses cartons, le thème du « triomphe à la Scipion » se mêle aux tableaux conventionnels des batailles navales et terrestres (32). On se demande dans quelle mesure les « storie » en camaïeu des arcs de triomphe ont influé sur le type de ces compositions. La carrière de Charles Quint a donné lieu à un nombre considérable de tableaux de bataille, et, en particulier dans l'art allemand tout un cycle né de la bataille de Pavie, pour lequel la surprenante *Bataille d'Arbelles* de Altdorfer (1529), a longtemps servi de prototype (33). Les « concetti » et « invenzioni » italiennes ont dû en 1536 modifier cette tradition; mais il n'est pas possible de s'en assurer comme on le voudrait, car, non seulement les « chiaroscuri » de Rome et de Florence n'existent plus, mais également les œuvres qui pouvaient en dériver, comme celle de Schiavone, que Vasari signale curieusement en 1540 : « *in una gran tela a olio la bataglia che poco innanzi era stata fra Carlo V e Barbarossa* » (34) ou celle de Girolamo da Carpi, à la façade de Piero Sencini, qui — peut-être par erreur — est indiquée comme « *la presa della Goletta da Carlo V imperatore* » (35). Il y a toutefois un souvenir probable des « storie » de l'arc de Saint-Marc dans la suite d'estampes publiées à Anvers en 1556 par Jérôme Cock; Vasari indique sans préciser que « *intaglio Jeronimo per colui che ne fu inventore, dodici carte delle vittorie, bataglie e fatti d'arme di Carlo V* »(36). Or, l'auteur des dessins utilisés en 1556 est Heemskerck, le « Martino tedesco », que Vasari nous a signalé sur les échafaudages de Sangallo en 1536, comme spécialisé dans les « fatti d'arme fra Cristiani e Turchi » **(Pl. X et XXXV)**.

(31) H.W. Janson, *A mythological portrait of the Emperor Charles the Fifth*, dans « Worcester Art Museum Annual », L. (1935-36), p. 19-31.

(32) *Steinbart*, dans « Marburger Jahrbuch » VI (1931), p. 83-114; *Charles Quint et son temps, op. cit.* n° 476-81.

(33) E. Buchner, *Bemerkungen zum Historien - und Schlachtbild der deutschen Renaissance* dans E. Buchner et K. Feuchtmayer, Oberdeutsche Kunst der spätgotik und Reformazionszeit, Augsbourg, 1924, p. 240 et s. et H. Stocklein, *Die Schlacht bei Pavia*, ibid., p. 130 et s.

(34) III, 247.

(35) III, 175.

(36) II, 550.

Ces scènes historiques et ces batailles peintes à camaïeu dans les « entrées » furent l'occasion d'exercices de virtuosité, qui ont accoutumé à juger du talent sur les qualités de fougue et d'invention. On peuplait ainsi pour quelques jours les rues de la ville de panneaux « parlants » distribués sur des architectures solennelles et provisoires. Il y a sans nul doute un lien à établir entre ces « chiaroscuri » des fêtes et la vogue des façades peintes à camaïeu, qui se répand à peu près aux mêmes dates : vers 1520 au Palais Pamphili Perino del Vaga avait donné l'exemple avec « *una facciata di chiaroscuro allora messasi in uso per ordine di Polidoro e Maturino* » (37). Un exemple typique, toujours à Rome, sera en 1552 le Palais Ricci où Polidoro et Maturino ont disposé en fresques monochromes les batailles de Porsenna (38). Dans les deux cas la surface murale devient un support d'images où l'on apprécie la turbulence et la fantaisie. C'est à la fois l'esthétique des décors provisoires et celle des façades peintes, que l'on trouve définie un peu plus tard chez Lomazzo : « *le strade pubbliche sono riputati luoghi della luna e pero secondo i vari e diversi capricci dei pittori, tutte quelle historie, fantasie, invenzioni, ghiribizzi che si vengono a cuore, vi si possono dipingere all'aperta* » (39). Le caractère de la rue justifie, selon le théoricien lombard, toutes les licences ornementales et imaginatives; le caprice et l'invention doivent se mêler dans tout ce qui est présenté en plein air et sous le signe de la lune. Les scènes de bataille ne sont qu'un des éléments de l'ensemble, où les jeux décoratifs et, bien entendu, les motifs d'architecture sont l'essentiel. Les *apparati* provoqués par la venue de Charles Quint en 1530 et en 1536 n'ont pas été sur ce point bien nouveaux : ils semblent même s'être limités à ce qu'il y avait déjà de plus classique dans les programmes : arcs richement ornés, façades, avec toutefois une insistance plus poussée sur les statues (en bordure des ponts ou sur les piles) et les monuments équestres. La vogue s'en étendait déjà à la France, et Vasari n'a pas omis de souligner le rôle joué par Rosso le Florentin : arrivé à Fontainebleau en octobre 1530, il fit venir en 1531 le jeune Primatice, qui avait vu les fêtes du Palais du Té. Ni l'un ni l'autre ne connut directement les inventions romaines et florentines de 1536; mais ils eurent assez vite l'occasion d'en créer l'équivalent. Ce fut à la fin de 1539, quand Charles Quint traversant la France passa par Fontainebleau : « *le cose che fece il Rosso d'archi di colossi e altre cose simili furono, per quanto si disse allora, le più stupende che da altri insino allora fussero state fatte mai* » (40). On est là au point d'arrivée en France de la tradition des entrées impériales d'Italie et au point de départ de celle des entrées royales françaises qui s'épanouirent à la fin du règne de François Ier et au temps d'Henri II.

(37) II,625.
(38) G. Chierici, *Il palazzo italiano del secolo XVI*, Milan, 1954, p. 205.
(39) Lomazzo, *Trattato dell'arte pittura*, Milan 1585, VI ch. 27; le ch. 28 est une analyse des éléments nécessaires aux tableaux de guerre et de bataille.
(40) II, 379.

Note sur l'entrée de Charles Quint à Rome. — H. Egger, *Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V in Rom,* dans « Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen » (Vienne), XXIII (1902), p. 1 et s., a mis en rapport avec l'entrée de Charles Quint à Rome en 1535 des croquis d'architecture et décoration (portails, arcs...) contenus dans un ms. de la Bibl. de Sienne attribué à B. Peruzzi.

La question du séjour de Heemskerck à Rome en 1536 est controversée. Selon K. van Mander l'artiste ne résida à Rome que de 1532 à 1535. Durée maintenue par Ch. Hülsen et H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck,* 2 vol., Berlin 1913-16, p. IX, qui excluent ainsi toute participation de l'artiste à l'entrée de Charles Quint, le 5 avril 1536. La durée du séjour aurait été étendue à 1536 et cette participation supposée par Mariette (XVIII[e] s.) puis par les commentateurs de Vasari, et enfin par Michaelis, « Jahrb. des deutschen archäologischen Instituts », VI, (1891), p. 125 et s. L. Preibisz, *Martin van Heemskerck,* Leipzig, 1911, p. 107, n. 10, reste dans l'expectative et hésite à identifier Heemskerck avec le « Martino tedesco » de Vasari. La date de 1536 qui se trouve sur le grand panorama de Rome (vol. II, fol. 92) semblait décisive à Michaelis; mais son authenticité est contestée par Hülsen et Egger. Sur l'ensemble de la question : H. Egger, *Zur Dauer von M. van Heemskerck Anftenthalt in Rom,* dans « Medeleigingen van het Nederlandisch Historich Institut te Rom », V, (1925), pp. 128-136. Quoi qu'il en soit de l'hypothèse concernant les arcs de 1536, il nous paraît intéressant de mettre en rapport les gravures des « Batailles » de Charles Quint **(Pl. X)** avec le style des panneaux commémoratifs répandu en Italie en 1535 et 1536.

Nous avons jugé également instructif le rapprochement entre le Charles Quint en saint Jacques Matamore de Vermeyen et la statue équestre qui couronne un arc triomphal de l'entrée de Charles Quint à Milan, en 1541 **(Pl. XI, fig. 1 et 2)**, et nous donne une idée de ce que pouvaient être les statues équestres de Rome et de Sienne.

Enfin le portrait gravé d'après Titien par Enea Vico da Parma en 1550 **(Pl. XII)** s'orne d'un décor triomphal très proche de celui des entrées italiennes.

CHARLES QUINT TRAVERSANT LA FRANCE : CE QU'EN DIRENT LES POÈTES FRANÇAIS

par V.L. SAULNIER
Professeur à la Sorbonne

Comment Charles Quint s'est trouvé représenté dans la littérature française (celle de son temps, pour ne parler que d'elle) : on devine bien que le sujet est important, quand ce ne serait que par la personnalité qui est en cause et les intérêts en jeu. Trop souvent toutefois (dans le domaine que nous venons de définir) l'image transmise du grand empereur et roi est sommaire, démesurément déformée par l'intention satirique. Ce n'est un secret pour personne que la France et Charles Quint furent souvent en guerre; et que beaucoup de littérateurs servent fidèlement la cause polémique des pouvoirs. Alors, on se contente d'opposer des caricatures, d'exalter le patriotisme et d'accuser l'ennemi de tous les vices, en des productions qui, pour avoir parfois leur efficacité, voire leur utilité ou même leur noblesse, n'en demeurent pas moins sans réussite (comme d'ailleurs souvent sans prétentions), touchant la richesse féconde, sur le plan de l'idée ou celui de la forme littéraire.

Un épisode s'offre, à propos duquel la moisson littéraire est moins monotone, ou moins attendue. C'est le meilleur (et, à ce qu'il semble, le seul curieux) dans le sujet dont nous parlons. Il s'agit du « voyage » en France que fit Charles Quint, en 1539-1540.

Le fait. On sait dans quelles conditions Charles Quint fut amené à vouloir traverser la France, allant vers Gand, en 1539-1540. Et qu'il le fit. Son « voyage » le mène de Bayonne à Bordeaux (novembre 1539). Puis, il gagne Paris, par Poitiers, Loches, Blois et Orléans. C'est un grand événement que l'entrée à Paris. Il « entre » le 1er janvier 1540, repart le 7. Puis (par les places du Nord : Saint-Quentin, Cambrai, Valenciennes), il se dirige vers Gand, où il « entrera » le 14 février.

Tout cela est donc l'ouvrage de trois mois. Trois mois sont peu de chose,

dans le cours d'un long règne. Ce fut pourtant une grosse affaire. On en sait l'importance politique, touchant les intérêts de Charles Quint et ses relations avec la France de François Ier. Comment (parlant ici de l'événement sur le plan littéraire) en oublier le caractère insolite ? Car enfin, le droit de passage que Charles Quint obtint (il était en « petit état », mais l'opération visait des fins militaires) est une sorte d'anomalie, ou avait de quoi paraître tel au public. Que l'on repense à sa situation, dans la suite des relations des princes et des états, et à la veille et au lendemain de ce voyage. La veille, c'étaient les événements de 1536 : Charles Quint envahissant la Provence, et faisant (disait-on) empoisonner le dauphin François, à défaut d'assassiner le roi de France (1). Le lendemain, ce sera la guerre de 1542-1544 : Cérisoles, et l'invasion de la Champagne, et Charles Quint de nouveau allié à Henri VIII.

En 1539-1540, pendant trois mois, la France va chanter la gloire d'un haut prince qui, deux ans plus tôt, deux ans plus tard, fut ou sera sans nulle nuance l'ennemi et l'homme à abattre. C'est au moins de quoi donner quelque résonance à ce thème de la surprise que nos textes n'omettront pas de développer. Cette facilité leur était un devoir.

I. — Poètes français impériaux

Une précaution doit être prise. Car on ne saurait définir sans nuance ce qu'était, en ce temps, le sentiment national. Dans le chœur des poètes français, on n'a pas à montrer qu'il y avait, avant le voyage, un parti hostile par principe à Charles Quint. Il y a lieu en revanche de ne pas méconnaître qu'il y avait chez eux un parti impérial. Pour bien saisir le fait, il n'est que de repenser à ce qu'avait été la réaction des poètes français après Pavie.

La plupart des poètes avaient alors déploré ce qui pour eux ne pouvait porter que le nom de désastre. Le roi prisonnier, c'était infiniment plus qu'une vulgaire bataille perdue. Mais tel ne fut pas le sentiment de tous.

Il y eut un foyer bourguignon de poésie française pour célébrer Pavie comme une grande victoire, et y voir l'annonce des vrais bonheurs. Un recueil au moins nous en a conservé le souvenir (2). Ce ne sont évidemment pas grands personnages que Claude Vaulot, Mathieu Largeot ou leurs camarades. Mais ils sont représentatifs. D'autant que ces gens sont des « duchois » (3). L'ensemble de

(1) Je me permets de renvoyer à *La mort du dauphin François et son Tombeau poétique*, dans *Bibl. d'Human. et Renaiss.*, t. VI, p. 50.

(2) Ms. Philibert de la Mare (B. N. fr. 2200). Cf. Henri Hauser, *Le traité de Madrid et la cession de la Bourgogne à Charles Quint*, p. 101.

(3) Des gens du duché. On sait qu'à l'époque, les Bourguignons comtois ne sont pas Français, à la différence des Duchois. Ce qui permet à Charles Quint de revendiquer le duché, et à François Ier de revendiquer la comté.

Sur le problème du nationalisme bourguignon, voir aussi L. Febvre, *Philippe II et la Franche-Comté*.

poésies dont nous parlons semble en effet avoir été composé à Dijon, en 1525-1526, entre l'événement de Pavie et le traité qui s'ensuivit. Or, il est tout dévoué à la cause de l'empereur.

Ces textes sont des cris, avant tout pleins de hargne ou d'espoir. Ils ne dissertent pas. Ils disent leur joie de trouver l'Italie « cymitière aux Françoys », de voir François Ier « réduyt en servaige ». On évoque avec satisfaction le désastre français : journée exceptionnelle, on n'a jamais rien vu de tel, et rien ne peut s'y comparer. Même quand on sait ses auteurs; car on ne dédaigne pas, bon élève des Rhétoriqueurs, de rappeler qu'on a fait ses classes :

J'ay veu Lucain, le Virgile et Omère,
Ovide, Perse, et aussy Juvénal,
Saluste, Oroze, et Valère (4),
Et Tite Live qu'est l'ung des principal...

En face, un joyeux chant à la gloire du connétable de Bourbon, et surtout de Charles. Et un hommage sans réserve à la personne de l'empereur. De toute la Bourgogne, Charles est le « vray seigneur ». A son adresse, nos poètes signent : « Vos vrais féaulx du duchié de Bourgoigne ». Foin des arguties dont les Français, avec leurs commentateurs finassiers, leurs « Buridan et Barthole », croient étayer leurs prétentions. « Sans plus ouyr de France glose ou texte », nos gens ne veulent plus rien entendre « que ne soyons (c'est un de leurs refrains) premièrement renduz ». Au demeurant, le royaume des Français eux-mêmes pourrait bien changer de main :

Adieu vous dis, plus vous ne me r'aurez !
Bien me tardoit que fusse hors de voz mains.
Je tiens pour vray que ung roy tost vous aurés
Qu'est l'empereur ou Bourbon pour le moings.

Au-dessus de ces déclarations polémiques sans nuances, on peut toutefois dégager quelques thèmes de pensée. Il en est de morale générale ou de morale chrétienne. Si la rancune particulière parle fort pour rappeler les abus des Français (ils ont sans doute entrepris quelques travaux publics, fait quelques « boulevards », mais la province s'est vue surtout écraser d'impôts), on s'élève un peu pour flétrir ce vice éternel, la démesure et l'insolence dans le pouvoir, dont les « François oultrecuydés », les Français « suyvans tousjours madame ambition », donnaient un exemple. Et surtout pour rappeler le grand devoir des possesseurs : il faut accepter de rendre ce que l'on détient injustement, ou Dieu vous punit.

Plus topique, un thème de tradition historique. Il s'agit d'exalter la tradition de Bourgogne. Charles est avant tout l'héritier des Ducs, Dijon abrite les tombeaux

(4) Il faut apparemment lire : et *Maxime* Valère.

de ses ancêtres (4*a*). On rappelle ensemble les torts anciens des Français à l'égard de ses prédécesseurs (l'assassinat de Montereau n'est pas oublié) et les torts récents de François Ier à l'égard de Charles lui-même (quand il partit pour l'Espagne prendre possession de son héritage, François tenta d'empêcher le passage). Ce que l'on exalte avant tout, c'est la « noble lignée de Bourgoigne ». On est fier, sans doute, d'avoir pour maître un souverain à « triple corone » ; mais de souche Charles Quint n'est ni Espagnol, ni Allemand, ni même Flamand : c'est Charles de Bourgogne. Avec lui, c'est « Bourgogne » qui gouverne. « Vive Bourgoigne et par mer et par terre ! ». Voilà la leçon de Pavie. « Des Bourgoignons est venue la saison ».

Pour couronner le tout, une idée sur la destinée politique. C'est le thème de la Monarchie universelle. On n'oublie pas de rappeler l'échec de François Ier, dans ses prétentions au trône impérial : il eut beau employer les grands moyens, usant largement de la corruption, « aux électeurs faisant grand offerande », on le refusa. D'ailleurs, François encourage le Turc, alors que Charles est l' « augmentateur de la saincte foy catholique ». Et puis, après Pavie, la cause est entendue, et Charles a triomphé. « C'est le roy par sus tous souverain ». Des prophéties lui promettent de régner bientôt sur tout le monde. Allié à Bourbon et aux Anglais, il dominera la France, soumettra les Turcs : et ce sera la grande paix.

Il ne faudrait pas forcer la note. Tout cela, bien entendu, ne représente que l'une des tendances en présence. En Bourgogne même, un sentiment tout contraire s'affirmait plus hautement dans un acte comme la déclaration des Etats de Bourgogne, qu'on ne manquera pas (il est vrai) d'accuser de sortir des manœuvres royales. Mais revenons sur le plan de l'opinion. Vers 1525, parmi les poètes français, il y eut en somme deux partis. Dans le plus important, un sentiment de nationalisme français domine, et ne fait que se resserrer sous le coup des épreuves (la défaite, le roi prisonnier). Ailleurs, une résolution toute opposée : la diffusion très réduite de ces idées ne les empêche pas d'être significatives. Sur le terreau du sentiment bourguignon, dans une fidélité ambitieuse à Charles Quint, se développe l'idée d'un césarisme menant à la monarchie universelle.

II. — Vogue et réserves

Touchant le statut de la Bourgogne, la situation n'était évidemment plus la même en 1539 (5). Non plus la situation générale. François Ier et Charles s'étaient

(4*a*) A la Chartreuse de Champmol.

(5) Pour mémoire : le duché a été cédé à la France au traité de Senlis, repris théoriquement par Charles Quint au traité de Madrid, confirmé à la France au traité de Cambrai.

On ne saurait prendre trop de précautions, quand on parle du sentiment national des auteurs. Ainsi quand Guillaume des Autels, poète français, composera un Tombeau de Charles Quint, n'oublions pas qu'il avait pour seigneur le roi d'Espagne Philippe II, en tant que comte de Charolais.

rapprochés, et l'année 1538 était celle de l'entrevue d'Aigues-Mortes. Même si l'on étudie non point l'histoire diplomatique mais celle de l'opinion, des explications de chancellerie sont valables : car ceux-là mêmes de nos poètes qui se trouvaient le plus éloignés du secret des cours n'étaient pas sans subir plus ou moins, d'une manière ou de l'autre, l'influence des directives que le pouvoir royal n'omit certainement pas de prodiguer, en une occasion si publique. Tout cela dit, le voyage de Charles Quint n'en offrait pas moins un spectacle insolite, et de nature à heurter en France un sentiment solide, anciennement établi et durci plus d'une fois. Dans ce que fut la réaction des poètes français devant le Voyage, on comprend donc aisément le double aspect que révèle l'étude des textes : une docilité devant l'événement, et une attitude de réserve.

On comprend que la chose ait intéressé un peu tout le monde, ou tous les publics. Il suffit pour s'en convaincre d'esquisser par genres poétiques (6) un répertoire des catégories d'œuvres où se relèvent des souvenirs du fait. Un tel aperçu permet mieux que d'autres classements de regarder la pénétration littéraire d'un événement (pour qui étudie un fait d'opinion, entre ce qui est fait d'histoire et ce qui est valeur littéraire), permet aussi de préciser schématiquement ce que pouvait être la circulation littéraire des idées, en des temps où la poésie est associée à la vie quotidienne, jusqu'à ne pas mépriser de célébrer des faits d'anecdote publique.

Au voyage de Charles Quint, on trouvera consacrés des vers un peu dans tous les genres, du plus réservé au plus populaire. Son souvenir est dans la rue comme dans le cabinet de l'érudit.

1. Chants historiques. Nous parlons de compositions anonymes, et plus ou moins populaires. On en connaît plusieurs, du début de l'année 1540. « Quant l'empereur des Rommains / Voulut venir droict en France » ; « Quant l'empereur de Romme / Arriva dans Paris » ; « Dans Paris la bonne ville / L'empereur est arrivé » ; « Escoutez tous ensemble / Nobles loyaulx François » (7). On ne s'étonne pas que dans ce répertoire, le passage par Paris soit l'un des événements les plus frappants.

2. Littérature orale de décoration. Il s'agit des éléments littéraires (inscriptions, récitations) incorporés à la décoration des fêtes auxquelles le Voyage donna lieu. Ces textes furent souvent imprimés, notamment dans les livrets des Entrées, en général après la fête. Par destination, ils font d'abord partie du décor visuel ou du décor parlé d'une cérémonie vivante. Dans le cas qui nous

(6) Nous laissons de côté les textes de prose, harangues, tracts ou traités. (Ainsi du fameux discours du bailli Groslot à Orléans; il est notamment dans la *Chronique de François Ier*, p. 284.)
Sur l'événement lui-même, voir notamment Charles Paillard, *Le voyage de Charles Quint en France*, dans la *Rev. des quest. histor.*, t. XXV (1879), pp. 506-550.

(7) E. Picot, *Chants historiques*, nos 106 à 109. Ajouter que le placard qui conserve les deux premières chansons a été réédité par A. Percheron, *Deux chansons nouvelles* (Paris, impr. Bourdier, 1863). Et que la seconde a bientôt servi de timbre. Voir « Voulez ouyr la complaincte », dans *chansons nouvellement composées*, 1548. (Le même recueil contient aussi diverses pièces sur la paix entre le roi et l'empereur).

occupe, les occasions les plus importantes furent les fêtes de Paris. En province, l'Entrée la plus intéressante fut celle de Poitiers. On peut ajouter celle d'Orléans (8).

3. Théâtre. Il est rare à l'époque qu'une pièce de théâtre soit entièrement consacrée à un événement d'actualité politique (9). En revanche, il est dans les habitudes des vieux genres (notamment dans la sottie, et aussi la moralité) de répandre au passage des allusions à ces faits. Dans notre cas, nous en trouvons par exemple dans le *Lyon marchant* d'Aneau.

Il faut compter d'autre part les chansons historiques citées dans des pièces de théâtre. C'est ici le cas de « Dans Paris la bonne ville », qu'on trouve un peu plus tard dans la farce normande de *La Réformeresse* (10).

4. Littérature épigrammatique de langue française. Pièces courtes consacrées à l'événement, comme il est de mode à l'époque d'en répandre sur tous les sujets. Nous parlons de pièces destinées à l'impression, éventuellement à la lecture dans les salons, mais qui n'ont pas fait partie du programme des fêtes. Nous en avons ici de Marot, de Saint-Gelais et autres.

5. Poèmes français. Compositions plus longues, œuvrettes élaborées, de langue française, consacrées à l'événement. Sont ici à retenir, en des genres divers, des œuvres de Claude Chappuys, Boiceau de La Borderie et René Macé (11).

6. Poésie néo-latine. Avec elle nous sommes au plus loin du contact avec le peuple. Il s'agit souvent d'épigrammes, suivant la mode de l'époque : nous en trouverons d'un Théodore de Bèze, d'un Jean Girard. Ou bien de pièces académiques, comme la *Gratulatio* du beauvaisien Jean Binet (12).

7. Simples allusions au fait, dans des poèmes français ou latins, qui peuvent naturellement être sensiblement postérieurs à l'événement. Il s'agit ici d'un sillage sporadique. On trouvera par exemple une allusion de ce genre dans la *Délie* de Scève.

---

(8) Sur ce chapitre, une bonne notice bibliographique est donnée par Gaston Raynaud, dans son édition du *Voyage de Charles Quint* de René Macé, pp. XXIV et ss. Plusieurs pièces intéressant ce sujet sont rééditées en appendice aux *Mémoires* des du Bellay dans l'édition de 1753.

(9) Le dramaturge Jean d'Abundance avait, sur l'entrée de Charles Quint à Paris, composé une *Prosopopée de la France* (Du Verdier, IV, 325; Brunet, I, 21, et *Suppl..*, I, 4; Catal. Rothschild, 566.)

(10) Vers 43. (Le Roux de Lincy, *Recueil de farces*, tome I.)

(11) Nous parlons de compositions contemporaines de l'événement. On peut ajouter, un peu plus tardive, l'œuvre du champenois Claude Colet, *L'oraison de Mars aux dames de la court*, qui n'est que de 1544. (Collection Rothschild, 651.)

(12) Jean Binet, *Gratulatio de aduentu Caesaris in urbem Aureliam* (publiée à la suite du livret de l'Entrée à Orléans).

Théodore de Bèze a consacré lui aussi des vers à l'événement. Son épigramme *Aspiceres nuper (Poemata uaria*, éd. 1599, f. 76) fait allusion aux deux soleils vus ensemble à Paris « anno MDXXXIX finiente », non pas (comme dit Guiffrey, note à Marot, IV, 209) le jour de l'Entrée, mais au moment où elle se préparait. En revanche Bèze voue à Charles à l'occasion de son entrée à Paris l'épigramme *Te ueniente* (pièce suivante dans l'éd. cit.), évoquant le mauvais temps brusquement rasséréné. (D'autres pièces sur des trêves entre le roi de France et l'empereur : fol. 78, 82.)

Du Voyage, les poètes français parlèrent un peu partout. Cette variété de cas ne doit pas toutefois donner à penser qu'ils s'étaient tous mis au pas ou convertis sans restriction. Le contraire apparaît bien si l'on esquisse le répertoire non plus d'après les genres mais d'après le personnel poétique, suivant (dans la mesure du possible) la fonction de chaque poète et la région à laquelle il appartient. L'événement a été célébré (comme on pouvait s'y attendre) par des poètes de cour (du plus grand, Clément Marot, à un Brodeau son élève), et par des poètes municipaux, là où passait le cortège impérial. Mais il y eut des réticences, d'une part chez les grands poètes (fussent-ils de cour), d'autre part dans les régions où le cortège ne passait pas, fussent-elles en pleine activité poétique et intéressées à la gloire de Charles de Bourgogne : l'exemple éminent étant ici celui de la région Lyon-Dijon.

Pensum ou vocation, on comprend que les fabricants de poésie (j'entends ceux qui suivent, sur commande ou par mode, la seule impulsion de l'événement, fussent-ils d'ailleurs sincères, mais usant peu, en fin de compte, des droits et devoirs personnels de la création), ceux-là n'aient pas laissé passer pareille affaire, en des temps où leur poésie se devait de consacrer toute date notable. Le plus beau cas est ici celui de Hugues Salel. Sans parler de sa *Chasse royale* (13) (qui lui aurait valu du roi l'abbaye de Saint-Chéron), c'est, en diverses pièces, toute une escorte poétique qu'il donnait au grand voyage, depuis son premier jour, accueillant l'invité par sa *Bienvenue de l'Empereur en France présentée à Bayonne* (il y était en personne), jusqu'au dernier, saluant le départ de vers *Audict seigneur Empereur partant de France,* en passant par quelques vers d'épigramme. Ces pièces sont connues (14). Elles sont d'une très honnête plume de cour. Quant à l'inspiration municipale (dans les villes à Entrées, l'on sollicitait ou remerciait évidemment quelque rimeur de donner des vers pour la fête ou seulement pour illustrer le livret), il n'est que de citer le dizain que Victor Brodeau donnait pour couronner le livret de l'Entrée parisienne :

Dixain de Brodeau sur la bienvenue de l'Empereur en France

Heureuse France ayant veu en sa terre
Les deux Césars qu'on doibt plus estimer.
Jules voulut par armes la conquerre
Pour bien sa gloire en ce monde imprimer.
Charles, pour mieulx sa bonté exprimer
Et sa foy ferme envers tous faire entendre,

(13) Cf. L.A. Bergounioux, éd. des Œuvres de Salel (1929), pp. 45 et 99; et A. Hulubei, dans *Humanisme et Renaissance,* II, 142. Aux manuscrits indiqués de la *Chasse royale,* nous ajouterons celui de Chantilly (voir *Le cabinet des livres...,* II, 184).

(14) Edition Bergounioux, pp. 187 ss. — Bien peu de temps auparavant, Salel écrivait contre l'Empereur son *Eglogue marine sur le trespas de feu Monsieur Françoys de Valoys, ... ensemble ung chant royal sur l'entreprinse de l'empereur contre le roy et honteuse fuite dudict empereur,* 1536. (Voir A. Hulubei, *loc. cit.,* p. 126.) Son recueil de 1540 supprime le *Chant royal,* mais

Par ses (15) pays a voulu chemin prendre :
Et qui verra des deux les commentaires,
Des siens pourra la nature comprendre
Hardis en guerre et en paix débonnaires (16).

On compare Charles à César (ce qui pourrait rejoindre le thème de la tradition impériale), mais pour le préférer (ce qui est aimable et majestueux), et l'hommage (tout subordonné à la notion de paix entre Charles et François) se fait aussi actuel et peu compromettant que possible. Cela s'appelle se tirer d'affaire, et c'est gracieuse eau bénite de cour.

Réticence, surtout, chez les ténors. Mellin de Saint-Gelais ne semble donner sur le sujet qu'une pièce, et hostile ou moqueuse (17). Mais, bien entendu, c'est surtout à Clément Marot que l'on pense. Or le cas est révélateur.

Marot a chanté la gloire de Charles Quint à l'occasion de ce voyage. Dans cinq pièces dont voici l'indication, classées suivant la chronologie non pas nécessairement de la composition, mais des faits évoqués :

1. « Si ce bas monde, et toute sa rondeur » (18).
2. « Si la faveur du ciel, à ton passage » (19).
3. « Or est César, qui tant d'honneur acquit » (20).
4. « Lorsque, César, Paris il te pleut veoir » (21).
5. « Adieu, César, Prince bien fortuné » (22).

Il n'y a nul lieu de dissimuler la profondeur de l'hommage. Contentons-nous sur ce point de rappeler une formule, Marot louant Charles de « ta magnanimité / De si près joincte à la Divinité ». Mais on a le droit d'y insister : pas un instant, fût-ce par tentation ou occasion, Marot n'adhère à la cause impériale. N'oublions pas qu'à relire l'ensemble de son œuvre, quelque passage est directement hostile

---

conserve l'*Eglogue marine*, y compris les allusions hostiles à l'empereur.

(15) Sic (pour : *ces*...).

(16) Texte imprimé dans le livret de l'Entrée parisienne (cité ci-après). Ces vers constituent le dernier témoignage que nous ayons sur l'activité de Brodeau, qui meurt bientôt, en septembre 1540. (Cf. P. Jourda, dans *R.H.L.F.*, 1921, p. 59.) Noter qu'ils sont plutôt de décembre 1539 que de janvier 1540.

(17) « Un Espaignol entrant dedans Paris ». *Œuvres* de M. de Saint-Gelais, éd. Blanchemain, I, 93. Cf. H.J. Molinier, *Mellin de Saint-Gelays*, pp. 150-151. La pièce a eu sa diffusion. Je la trouve p. ex. dans le ms. B.N.n.a.fr. 22560, 2e partie, p. 83.

(18) *France à l'Empereur, à son arrivée*, dans les *Chants divers*. (Edit. Guiffrey, V, 117).

(19) *Marot à l'Empereur*, dans les *Chants divers* (éd. cit., V, 111). D'après le texte, Charles Quint est en France depuis presque un mois. Nous sommes donc entre l'arrivée en France et Paris.

(20) *Sur l'entrée de l'Empereur à Paris*, même section (éd. cit., V, 110).

(21) *A l'Empereur*, dans les Epigrammes (IV, 208). Il faut, pour cette pièce, retoucher la chronologie de Villey (*Marot et Rabelais*, p. 362; *Tableau chronologique des publications de Marot*, p. 108), qui dit la pièce publiée d'abord en 1544. Elle a paru dans le livret de l'Entrée parisienne (donc dans les derniers jours de 1539 ou les premiers de 1540). Le cas est presque le même que pour la pièce « Or est (fut) César, qui tant d'honneur acquit (les Gaules conquist) », publiée (décembre 1539-janvier 1540) dans le livret des Entrées à Poitiers et Orléans (et aussi dans les *Cantiques de la Paix par Clément Marot;* cf. Villey, *Tableau*, pp. 85 et 87).

Cette pièce et la précédente sont citées dans la *Chronique de François Ier*, pp. 316-317.

(22) *L'adieu de France à l'Empereur*, dans les *Rondeaux* (V, 165).

à Charles Quint (23). Et puis, les cinq pièces à Charles Quint sur son voyage, ce n'est pas beaucoup, malgré l'apparence : s'il s'était donné d'âme, le talent généreux de Marot aurait aisément remplacé ces piécettes par une seule, belle et ample pièce, comme (à des dates et dans des intentions diverses) il en donne aussi bien dans la *Déploration* de Robertet que dans telle épître au roi. Enfin, dans les compliments à Charles, l'intention décisive que l'on aperçoit sous l'éloge n'est autre (outre l'amour de paix) que de loyalisme à l'égard de la maison royale. Marot célèbre le voyage de l'empereur comme il a chanté (dans le même sens) l'entrevue de François et de Charles en 1538 ou la venue en France de Marie de Hongrie; tout comme il a composé (en sens tout contraire, d'hostilité à Charles Quint), l'épitaphe du dauphin tué « au vueil d'autrui »; tout comme il a dit sa joie (en un sens mixte : tant mieux si François se rapproche de Charles, mais en tout cas vive le retour des enfants royaux) à la venue d'Eléonore en France (24).

On ne peut se dispenser encore de repenser aux conditions précises dans lesquelles Marot compose. D'une part, sa situation à la cour de France. Nous sommes, en sa carrière, dans une étape bien définie : entre, d'une part, le premier exil (il est rentré à la fin de l'an 1536), et d'autre part les imprudences de 1541-1542 qui mèneront à la seconde fuite. Nous sommes au bref temps du retour en grâce, que marque notamment le don de la maison du Clos Bruneau. Dans ce contexte, célébrer le Voyage est pour maître Clément une pure obligation. D'un autre côté, c'est à l'occasion de ce même voyage que Marot a l'honneur de présenter à Charles sa traduction des *Psaumes,* recevant en gratitude deux cents doublons d'or (25). C'est au moins de quoi inviter à politesse. Non pas, à mon avis, que Marot ait vu là un simple hommage payant, ni cérémonie de cour : faire avaliser par la majesté catholique une traduction des psaumes dont les pouvoirs français ne pensaient pas que du bien, c'était pour lui, je pense, sur le plan des vocations, une sanction magistrale.

Tout cela inscrit (qui doit nuancer le portrait de Marot « poète de cour », et nous éclairer sur des intentions politiques et religieuses, dans une âme plus profonde qu'on ne pense d'ordinaire), je ne dirais pas que dans ses pièces d'hommage à Charles Quint c'est surtout la tiédeur qui frappe. Mais la complexité du cas. Et sans doute Marot a-t-il voulu compenser, par l'énormité de telle de ses

(23) Voir surtout l'épitaphe du dauphin, « Cy gist François » (éd. cit., IV, 360). D'autres mouvements hostiles sont dans des pièces inédites attribuées à Marot par Guiffrey. Il s'agit d'un huitain, *La devise de l'Empereur* (IV, 109); d'un sonnet *De la différence du Roy et de l'Empereur* (IV, 110); d'un passage du *Grup* concernant l'Entrée à Paris (II, 447).

(24) Sur l'entrevue de 1538 : « Approche-toy, Charles, tant loing tu soys » (*Cantique de la Chrestienté,* V, 105; cf. I, 431). — Sur la venue en France de Marie de Hongrie, 1538 : « Quand toute France aura fait son devoir » (V, 108). — Venue d'Eléonore et retour des Enfants : « Ilz sont venuz, les enfans désirez » (V, 92).

(25) Cf. *Bibl. d'Hum. et Ren.,* XV, 132. Le manuscrit des *Psaumes* offert par Marot à Charles Quint est conservé (Vienne, ms. 2644). Sur cette présentation, cf. aussi O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot,* t. I, pp. 284-288.

formules, le peu d'attrait que lui inspirait le dessein de célébrer la personne même de Charles.

Une réticence provinciale (26) n'est pas moins remarquable. Je la prends où elle est, non pas nécessairement le plus nette, mais le plus intéressante : dans la région Lyon-Dijon, disons (au sens large) dans le domaine où rayonne la Renaissance lyonnaise. On comprend pourquoi : Lyon est alors la seconde capitale du royaume, elle connaît vers 1540 la plus intense activité littéraire, et nous sommes dans l'axe de Bourgogne. Bien entendu, le voyage de Charles n'est pas passé par là : et c'est dire beaucoup de choses. Notons comme remarquable que cette absence suffit à laisser exprimer méfiance ou dédain chez la plupart des poètes de cette région.

Un Bourguignon comme Jean Girard est favorable. Il nous intéresse d'autant plus que, d'une part, c'est une sorte de satellite de la Renaissance lyonnaise : il est notamment l'ami de Barthélemy Aneau et de Nicolas Bourbon (27) ; et que d'autre part c'est un Duchois : un Dijonnais, juge à Auxonne (28), qui exerce donc outre-Saône, mais dans un territoire qui a plus que d'autres de quoi connaître les affaires de l'héritage bourguignon (29). S'il ne publie ses vers qu'un peu plus tard, dès l'événement il avait apparemment rimé ces épigrammes latines :

Super Caesaris aduentu in Francia

Per Gallum nigras euentilat aera pennas
Omnia et in Gallo praeteruolat oppida campo
Magna Aquila. At nullos habeas, o Galle, timores !
Anglum si caelo terraque marique draconem
Vincere uis, uictorque uirum uolitare per ora,
Illa tibi exacuit rostrum, tibi praeparat ungues (30).

Caesari Aquilae

Anglum dum Gallus tentat superare draconem,
Et maria et totum findat tuus unguis Olympum,
O Aquila : et infra ulterius supraque uolato (31) !
Illae aliae fient tua multa et opima uolucres
Praeda. Suo tuus id (si nescis) tempore curat
Iuppiter. Illustres ego uero expecto triumphos (32).

(26) La distinction est alors entre la province et la Cour, plutôt qu'entre la province et Paris.

(27) Jean Girard, *Epigrammatum...*, Lyon, 1552, in-4° (B.N., Yc 1413) ; *Poemata*, Lyon, 1558, in-8° (B.N., 8° Yc 1212). Sur l'auteur, voir notamment Papillon, *Auteurs de Bourgogne*, I, 254.

(28) Il signe « Divionensis, Assonae sequanorum dicastes ».

(29) Auxonne est outre-Saône, mais fait partie du duché. C'est pourquoi ce territoire était voué à des contestations particulières, d'où diverses opérations et tractations, notamment telle tentative de coup de main des Impériaux.

(30) Epigrammes de 1552, centurie III, épg. 76, p. 61. *Poemata* de 1558, f. 28.

(31) Texte de 1552. Var. de 1558 : « O Aquila : ulterius supraque infraque uolato ».

(32) Epigrammes, cent. III, épg. 77, éd. de 1552 ; éd. de 1558, f. 28. — Sur le même événement, Girard ajoute plus tard une ode, *Super aduentu Caesaris in Franciam*, « Non sua uiderunt

Comme on le voit, dans ces pièces exactement équilibrées, le sentiment le plus net est d'hostilité à l'Angleterre (« anglum draconem uincere »), le reste étant pour promettre à la France et à Charles diverse gloire, par aide mutuelle.

Les poètes lyonnais n'en dirent même pas tant. Barthélemy Aneau n'a pas voulu passer l'événement sous silence, mais le dizain qu'il donne (à la suite de sa *Nativité* (33), dans l'édition de 1539), qui d'ailleurs relie un peu laborieusement cette piécette au sujet de ladite Nativité, est de tout autre propos que de féliciter l'empereur :

De la venue de Jésus Christ,
et de Charles le quint, empereur,
venu en France, l'an 1539.

Il viendra tost, il vient, il est venu !
Qui ? l'Empereur, le Roy, le grand Seigneur !
Sus ! qu'on luy face (ainsi qu'on est tenu)
Entrée et dons, feuz de joye, et honneur.
— Qui est celluy ? est-ce point l'Empereur
Venu en France ? est-ce Charles d'Austriche ?
— Nenny, nenny, c'est bien ung aultre riche
De beaucoup plus, et plus haulte maison :
C'est l'aigneau doulx, simple, sans fraude ou triche.
Charles n'en ha sinon que la toison.

Et dans son *Lyon marchant*, cette espèce de « revue » jouée bientôt après en son collège de la Trinité, le Voyage se verra évoqué sans plus de sympathie :

... Ha que plus je ne voye
L'Aigle voller sa voie
Comme un millan tournoie
Sa prinse reguardant !
— Tenir ce millan grand
N'est pas possible, quand
Ainsi est que le Gand
Est tombé de la main !...
— Mais soubz doulx œil humain
De frère et de germain,
Luy (pour quelque demain)
Sur toy a prins visée,
Volant son petit train (34)
Pour estre plus certain,
Toute France a visée...

---

antiqui tempora Patres » (éd. 1558, f. 5), qu'il conclut à la seule gloire de Dieu : « Nae uero assidui dignamur honore triumphi / Haec Paradoxa scilicet uni / Gloria Christo ». Aux relations ultérieures des deux princes il consacre encore une pièce (1558, f. 19 v°) sur la paix entre l'empereur et le roi, 1544.

(33) Sur cette *Nativité* et *Lyon marchant*, cf. notre article, *Le théâtre de Barthélemy Aneau*, dans les *Mélanges Gustave Cohen*. (Nous ajoutons un détail dans *B.H.R.*, XVII, 86.)

(34) En manchette : « Passage de l'empereur par France en petit estat ».

Aux yeux de Barthélemy Aneau, le voyage de Charles Quint par la France rentrait dans un plan de manœuvres de fausse amitié. Le résultat le plus clair fut de paralyser François Ier, de le berner, l'empêchant de se faire le souverain des Flamands comme il en avait le droit et l'occasion (35). Lyon préfère se rappeler l'empoisonnement du Dauphin, la méchanceté du responsable, ce « Ganelon », et que ce fut Lyon qui tira vengeance. (On n'oublie pas que c'est à Lyon que Montecuculli fut exécuté.) « Lyon en feit vengence ruineuse. » (36).

A un autre Lyonnais, plus illustre, il était réservé, s'il voulait évoquer l'aventure à quelque détour de dizain, d'en tirer plus hautain profit, dans une utilisation de l'ordre emblématique et symbolique. Les aventures de Charles Quint n'avaient, à priori, aucun droit à figurer dans *Délie,* fût-ce par simple mention, et c'est ce qui rend plus remarquable leur présence répétée. Parlant en poète, Scève épure toutes choses, ou les réduit à l'épure. Mais il note en termes corrosifs. Sans parler d'allusions épisodiques, notant des défaites de Charles, ou faisant réserves sur l'« abouchement » de 1538 (37), comment ne pas relever ces allusions, occasionnelles mais éloquentes, à l'empoisonnement prétendu du Dauphin : « la superbe Toison / D'ambition, qui a tout mal consent, / Toute aveuglée espandit sa poison / Dessus le juste et royal innocent » (38); ou ce vers noir qui conclut un dizain, sur les menées de l'aigle insolente qui « jà mespart à ses aiglons la France » (39) ? Ou ces méditations plus durables, qui (évoquant des figures historiques, sur des thèmes moraux, ceux de la loyauté et ceux de la vraie grandeur), stigmatisent la trahison et la félonie de Bourbon, et « le cerf volant aux aboys de l'austruche » (40); ou bien, contre l'« aigle volant », représentent en François Ier le vrai héros, celui que le sort, après toute misère, a « remis sus en sa force invincible », celui que la Fortune ne saurait abattre ? (41). Non content de tout cela (qui traduit une préoccupation assez constante), Scève voulut lancer contre Charles Quint (risquons cette épaisse formule) une flèche du Parthe. C'est à une chute occasionnelle de dizain, et comme par rage ou mépris de plume, qu'il évoquera en deux vers le voyage même de Charles à travers la France. N'en disons pas plus qu'il ne dit, ce serait dire moins :

> ... Mesmes voyant l'Aigle, notre ennemye,
> Par France aller son propre nid destruire... (42)

---

(35) Des manchettes, dans *Lyon marchant,* rappellent et précisent : « Les Gantoys se offrans au roy et non receuz. Le roy souverain de Flandres ». Ces thèmes sont développés par les chroniqueurs. (Voir Paradin, p. 403).

(36) C'est sur ce thème que *Lyon marchant* enchaîne. L'événement avait frappé la mémoire lyonnaise.

(37) *Délie,* dizains 298 et 318.

(38) *Ibid.,* 115. Et cf. la collaboration de Scève au Tombeau du Dauphin.

(39) *Ibid.,* 437. Sur ces prétentions de Charles Quint à démembrer et annexer la France, voir p. ex. *Chronique de François Ier,* p. 147.

(40) *Délie,* 20 et 21.

(41) *Ibid.,* 53-55.

(42) *Ibid.,* 389.

Cet esprit d'indépendance lyonnais, il suffit d'avoir un peu lu livres ou archives pour en savoir la vigilance. Les Lyonnais aiment bien, en somme, François Ier. Mais tout ce qui pourrait ressembler à une sorte de Sainte-Alliance entre François et Charles leur sourit vraiment très peu : politiquement du moins, car sur le plan religieux il y aurait à dire. On ne doute pas qu'ils soient, en toutes les incidences où la chose peut se préparer, contre toute centralisation des pouvoirs (43).

III. — Variations municipales et courtisanes

Dans le répertoire des félicitations, nous choisirons quelques échantillons remarquables. Dans le domaine de la littérature semi-orale, le livret de l'Entrée à Paris. Comme libelliste royal, Claude Chappuys. Comme poème, la brochure de Boiceau de la Borderie.

Touchant les fêtes, les ordres venaient de la Cour. Aux villes par lesquelles Charles devait passer, François Ier avait écrit, leur commandant de « recepvoir son frère l'empereur venant d'Espaigne, et passant par France, pour aucuns ses affaires, au plus grand honneur, aisance, service et commodité qu'ilz pourroient, et comme à sa personne » (44). A chaque station, le roi avait spécialement envoyé « quelque grand prince » pour recevoir son hôte (45), et l'ensemble des fêtes devait laisser à un témoin oculaire comme Jean Bouchet le souvenir d'un spectacle exceptionnellement brillant (46).

On dira ce que l'on voudra de l'enthousiasme des foules et de l'empressement des corps de villes, toujours est-il que l'Entrée à Paris (qui aurait eu lieu d'être des plus brillantes) apparaît comme s'étant parée, pour l'époque, d'une décoration assez réduite, sinon pauvre (47). En fait, elle ne comporte que deux

---

(43) Un chroniqueur lyonnais comme Paradin explique l'attitude de François Ier en le louant d'avoir préféré une belle réputation à son « profit » (*Histoire de nostre temps*, 1552, p. 413). On trouve presque textuellement la même formule (« ayant en plus grande estime sa foy et honneur, que son profit ») chez un Jean Bouchet (*Annales d'Aquitaine*, éd. 1644, p. 501) : ce qui donne à penser à quelque mot d'ordre répandu par la propagande royale. François Ier a voulu respecter les trêves, et profiter de toute chance de paix : voilà l'essentiel. (Il espérait aussi que Charles « luy feroit raison » du duché de Milan : ceci contribue à éclairer telle allusion de Barthélemy Aneau, ci-dessus.)

(44) Entrées à Poitiers et Orléans, p. 1. (Cf. L.P. Roche, *Claude Chappuys*, p. 105.)

(45) Noté p. ex. par Jean Bouchet, *loc. cit.*

(46) Lui qui a vu, dit-il, les entrées de Charles VIII, Louis XII, François Ier, n'a jamais rien vu de semblable.

(47) *L'ordre tenu et gardé à l'entrée de très-hault et très-puissant prince Charles empereur tousjours auguste en la ville de Paris, capitalle du royaulme de France*, Paris, Gilles Corrozet et Jehan du Pré, 1539 (B.N., Rés., Lb 30, n° 84). — *La magnificque et triumphante entrée du très-illustre et sacré Empereur Charles César tousjours auguste, faicte en la excellente ville et cité de Paris le jour de l'an en bonne estreine*, Lyon, François Juste (B.N., Rés. Fontanieu 170). — Le livret est encore transcrit dans l'épisode que la *Chronique de François Ier* consacre à l'événement, pp. 275-318.

Pour la porte Baudoyer (place Baudoyer), voir J. Hillairet, *Evocation du vieux Paris*, t. I, p. 115.

postes importants, l'un à la porte Baudoyer, au bout de la rue Saint-Antoine, l'autre au bout du pont Notre-Dame. Au premier est la figuration d'Alliance. Un « théâtre » avec deux portes (la paix et la guerre). A la porte de paix (où l'image de saint Michel voisine avec la Toison d'or), en un verger une « belle fille », richement vêtue, symbolise Alliance, et fera révérence à Charles Quint. Le second poste est pour la figuration de Paix. Sous une nue d'où sort une dame, Volunté divine, deux aigles écrasent, l'un l'aspic et le basilic, l'autre le lion et le dragon; deux hommes, l'un (Accord) tenant une ruche, l'autre (Discord) tenant le feu et l'eau; entre les deux, Paix, sur son trône. Quelques devises : « Concordia paruae res crescunt », pour Accord; « Discordia maxime quaeque dilabuntur », pour Discord (48). Tout cela est bien simple.

Le vrai thème est celui de la paix, et secondairement celui de l'alliance : l'amitié des deux princes épargnera les maux de la guerre à leurs peuples. On rejoint le grand thème de morale chrétienne « Bienheureux les pacifiques », comme le dit l'inscription de Paix :

Je suis la paix, fille de Dieu vivant !
Quiconques est mon honneur poursuyvant,
Dieu est pour luy et sa maison augmente.
Qui guerre suit la destruict et tourmente.

Cela n'empêche pas l'hommage personnel à Charles d'être précis. On insiste notamment sur le caractère sacré de son pouvoir. Toute révolte contre lui est illégitime, à l'intérieur comme à l'extérieur de ses frontières. L'intention d'actualité (par claire allusion aux Gantois) se trouve ici débordée par l'allusion aux Infidèles, qui rejoint le thème turc :

L'aigle vollant tient soubz ses piedz vaincus
Le basilic, l'aspid et le lion
Et le dragon, par ses ungles beccus,
Quand contre luy ilz font rébellion.
Prince puissant, soubz ta subjection
Tu tiens tous ceulx qui te ont esté rebelles,
Depuis les tiens jusques aux infidelles,
Comme permect Divine volunté :
David aussi l'avoit dit et chanté (49).
Ceulx doncq qui sont subjectz à ta puissance
Ne doibvent pas nier obéissance.
Accord vault mieulx que discord en tous temps.

(48) C'est-à-dire, respectivement : « Petites choses par concorde / Croissent en grand prospérité », et « Les grandes choses par discorde / Tombent en grande adversité ». (Je cite sur le livret parisien, éd. Corrozet.)

(49) La figuration (aspic et basilic, lion et dragon) vient du Psaume XCI, 13.

Qui suict Discord et tous mortelz contentz,
Il se destruict, et périt sa richesse.
Mais bon Accord faict ses amis contentz,
Car par la Paix toute discorde cesse (50).

D'autre part, le thème de la majesté catholique est vivement rappelé. Charles est le rempart de la foi chrétienne. (On ne tombe pas toutefois dans l'hyperbole, et ce serait presser le texte que de lui faire dire que la France accepte cette égide.)

Bien soit venu en ce verger (51) de France
L'impérialle et majesté sacrée,
La peur des Turcz, des Chrestiens la deffence,
L'aigle vollant en chascune contrée.

On tient toutefois à indiquer discrètement que si Paris accueille aimablement un ami, lui donnant bienvenue et passage, on saurait se conduire autrement en présence d'un ennemi. L'avertissement n'est pas déguisé, et l'on ne peut méconnaître que l'ensemble manque de chaleur.

En ce verger où croissent les blancz liz,
Est sainct Michel, l'ordre du roy de France.
La Toison d'or (tous discordz aboliz)
Est près de luy en paix et asseurance.
Dedans y a de tout bien habondance,
Montz, rocz et eaux pour l'enclorre et fermer :
Et qui vouldra à l'encontre s'armer,
Il trouvera une porte de guerre
A ses hayneurs qui tousjours clost et serre.
Par là ne peult passer ung ennemy.
Mais, prince heureux, toy qui viens comme amy,
Y entreras en grande confiance
Par l'huys de Paix, non point cloz à demy,
Mais tout ouvert par la belle Aliance (52).

On reste dans le domaine de la propagande officielle avec la *Complainte de Mars* de Claude Chappuys (53). C'est à bon droit qu'il dédie son opuscule à François Ier, signant « son très-humble et très-obéissant libraire et valet de chambre ordinaire ». On connaît la carrière de ce poète de cour, tout préparé à chanter le Voyage de Charles puisqu'il venait de consacrer son *Panégyric à Françoys Ier*

(50) *Déclaration* pour le second « eschaffault ».
(51) Texte de Corrozet. L'édition Juste imprime « en ses vergiers ». (Autres variantes négligeables.) Ce quatrain était inscrit sur la tête d'Alliance.
(52) *Déclaration* pour la « devise » d'Alliance (quatrain ci-dessus).
(53) *La Complaincte de Mars sur la venue de l'empereur en France.* (Bibl. de la Sorbonne, Rés. XVIe, 1229). Privilège du 8 janvier 1539 « avant Pasques » (donc 1540). Imprimé à Paris. Diverses rééditions : cf. Roche, *op. cit.*, pp. 51 et 178, et G. Raynaud, *op. cit.*, p. xxvi.

à chanter la trêve de 1538, mais non moins bien préparé à se moquer, très peu d'années plus tard, de *L'aigle qui a faict la poulle devant le coq à Landrecy*. La *Complainte* est de même encre, œuvre de libelliste, très évidemment inspirée par la Cour, et particulièrement (je pense) par Montmorency, à considérer les termes dans lesquels elle parle de lui.

Le titre indique la forme générale du poème. Encadrée par des discours du poète, qui sont d'hommage et de congratulation, le corps de l'œuvre est une complainte du dieu de la guerre. Nous sommes dans la tradition rhétorique des *Temples* et des *Complaintes* de divinités ou d'êtres allégoriques. Mars se plaint de se voir réduit à l'oisiveté, l'alliance des deux princes amenant sur terre paix et prospérité :

L'ayse et repos m'est travail et tourment.
Le ciel, la terre et tout le firmament,
Lune, soleil, estoilles, dieux et hommes,
J'estime moins maintenant que deux pommes...
Mars, seul patron de l'empire romain,
Seul protecteur de la France et d'Espaigne,
Mars qui au sang des ennemys se baigne,
Est-il perdu ? ...
Mars, des couardz l'effroy et la terreur...
Mars, l'entretien de l'humaine police...

On est immédiatement frappé par le caractère tout protocolaire de l'œuvre. Toute une série d'hommages est vouée à la France très opulente, au roi, au dauphin, au duc d'Orléans, au cardinal de Lorraine, à Montmorency « prudent grand maistre et très-preux connétable ». L'auteur chante très fort et sans nuances que l'événement est toute « pure semence » d'une « amytié perdurable » : insensé qui penserait que cette fête et solennité n'est que « vaine et illusoire ». Donnant quelques détails sur l'itinéraire français, de Bayonne à Loches (où le roi rejoint Charles) et à Paris, le rimeur exalte les pompeux « appareils » dressés par la volonté du roi :

Hélas ! je voy grans théâtres construyre,
Lices dresser, harnoys partout reluyre,
Non pour en champ de bataille jouster :
Mais pour tousjours à mes maulx adjouster,
Et rendre illustre et à chascun congneue
De l'empereur la joyeuse venue... (54).

Non moins évidente, dans la facture, la fidélité aux traditions de la Rhétorique. Ainsi du thème, repris en préface et en conclusion, de l'indignité de l'auteur, impuissant à traiter si haut sujet :

(54) C'est Mars qui parle.

Mais quelle plume assez pourroit suffire,
Pour dignement ceste joye descripre ? ...
Mais la parolle, escripture et pensée,
Est par voz faictz d'autant plus surpassée
Que c'est trop moins, louer en beau langaige
Le bon ouvrier, que de faire l'ouvraige :
Et de vouloir telle matière orner,
Au jour seroit la lumière donner...

A dresser un couplet sur le caractère prodigieux de l'événement qu'il célèbre, sur son étonnante importance, il faut reconnaître que pour une fois le cliché tombait juste. Et ce qui serait ailleurs enflure est ici à inscrire au crédit de l'auteur : car les rimeurs officiels ne sont ordinairement que trop prêts à trouver tout normal, logique et prévu, l'événement qu'ils ont à chanter, fût-il la suite des plus scandaleux revirements (55).

... Les pierres parleront
Quand de cecy les hommes se tairont...
Mais suis-je entré en extase ou fureur ?
N'ay-je pas veu Charles Quint empereur ?
Est-il possible ? est-ce point quelque songe,
Illusion, ou phantasme, ou mensonge ?
C'est luy, c'est luy, je le congnois et voy,
C'est celluy-là qui embrasse le roy...

Quant aux idées politiques, elles nous intéressent, bien entendu, non pas pour les noter au compte de l'auteur, mais comme exprimant les deux ou trois pensées que le pouvoir royal entendit faire répandre. Elles ont l'avantage d'être simples et nettes.

D'abord, que l'on n'aille pas croire qu'il s'agit, en ces fêtes, de vaine pompe. Ni d'une affaire privée entre Charles et François. De grands intérêts sont en jeu, l'avenir du monde est en cause. Ces déclarations ne sont pas de pure décoration. Devant le public comme ailleurs, le pouvoir royal voulut oublier l'occasion précise du Voyage, son caractère un peu fortuit, et l'exploiter comme un élément d'une politique.

D'autre part, le revirement en cours ne tient en aucune mesure du caprice, il relève au contraire d'un respect des valeurs fondamentales : c'est à elles que l'on revient. Tout procède d'une philosophie du prince chrétien. Le monarque doit sacrifier à la paix toute ambition personnelle, préférer justice et raison à la guerre, choisir pour gage de la vraie sûreté la fidélité et non la force. C'est ainsi qu'il acquiert la gloire immortelle et suprême.

(55) On ne manqua pas de s'ébahir, tant devant la confiance de Charles Quint que devant la gentillesse de François Ier. On s'en souvenait, « n'i avoit pas trois ans que l'Empereur s'estoit jacté et venté qu'il feroit le roy de France le plus pauvre gentilhomme de son royaume, ce qu'il s'estoit efforcé faire ». (J. Bouchet, *op. cit.*, p. 502).

Et vous, ô roys qui voulez plus tost estre
Roys par vertu que par corone ou sceptre,
Qui préférez nostre félicité
Et le repos de la chrestienté
A voz plaisirs et à tout aultre bien,
Qui pourroit dire et exprimer combien
Vous méritez envers Dieu et les hommes ?

Plus précisément, sur le plan de la politique européenne et universelle, deux vues sont indiquées. Chappuys reprend d'une part le thème de la croisade (à moins, dit-il, mais ici par pur mouvement d'hyperbole, que le Turc, devant une telle alliance chrétienne, ne s'empresse de se convertir) :

Est-ce point vous (56) qui met en fantasie
A ces grands roys pour conquester l'Asie
Avec l'Affricque, ensemble s'allier,
Et du grand Turc la corne humilier ?

Il reprend d'autre part le thème de la communauté naturelle des princes chrétiens. Entre eux la haine est impie. Le mouvement poétique n'est pas maladroit, ce couplet au moins a de la force et de la cadence :

Bien vous monstrez à toute créature
Que Jésus-Christ eust robe sans cousture.
Bien vous monstrez par voz fermes accords
Que tous Chrestiens sont les membres d'ung corps,
Tous appellez à ung mesme pourpris
Et rachaptez tous d'un semblable pris,
Administrez de mesmes sacremens,
Instituez de pareilz documens,
Et tous branslans soubz une enseigne mesme,
Participans d'une foy et baptesme...

C'est enfin une sorte de double directoire du monde, partagé entre Charles et François, que l'on pense instituer. S'ils restent unis, aucun prince ne saurait les attaquer. Sur tous les rois, leur autorité sera plénière, leur domaine s'étendra « jusques au ciel ». Et c'est l'universelle paix. Car, déclare Mars :

Car ces grands roys qui icy m'habandonnent,
Faisant la paix, à tous aultres la donnent.

Encore moins connu que ses paronymes (Bertrand de la Borderie et Guy Le Fèvre de la Boderie), Jean Boiceau de la Borderie est surtout retenu pour son

(56) Montmorency.

Monologue de Robin (57). C'est un avocat de Poitiers (58). A notre date, il vient de passer la trentaine (59). Il appartient au cercle poitevin : c'est l'ami de Jean Bouchet et aussi de Guillaume Bouchet, de Jean de La Péruse et de Scévole de Sainte-Marthe. Ce juriste bel esprit tient une sorte de petit cercle lettré (60). Il consacre au Voyage son *Vol de l'aigle en France* (61).

C'est proprement une fable, à forme d'églogue politique, mais en fait à peine dialoguée. La pastourelle France est dans son parc, regrettant l'absence de la bergère Paix. Ruisseaux et brebis compatissent. Mais celle-ci revient, et c'est la joie. Pourquoi ce retour ? Tout vient « du vol de l'aigle et de l'accueil du lys ». Le grand berger (Dieu), voyant sur terre guerre entre les bergers, envoie Paix pour les mettre d'accord. Et voici la fable. L'aigle a vu le lys « sur le roch de Valoys ». Saisi de passion, « pris de l'amour du grand lys non pareil », il vole à lui :

> Lors print son vol agille et frémissant,
> Et tout d'ung traict, de cueur resjouyssant,
> Se vint poser auprès de la closture
> Du parc françoys d'excellente culture...

Alors, tous les bergers se réjouissent, de Bayonne à Paris (ici, une vue sommaire de l'itinéraire) : et notamment, bien entendu, à Poitiers. Chemin faisant, l'auteur recourt aux procédés qui sont habituels à l'églogue politique : notamment, l'allusion aux grands personnages sous travesti ou dénomination de bergers. Le Janot qui fait « sonner » de doux chants à sa musette pourrait bien être Jean Bouchet (en tête de l'opuscule, un dizain présente l'œuvre au Traverseur). Et cette Margot, « bergère de savoir », qui chante la gloire de Dieu et le remercie de la paix, pourrait bien représenter Marguerite de Navarre, mais ce sont de toutes manières allusions furtives.

On aurait tort de croire que Boiceau se livre à un panégyrique de l'aigle. S'il répand le compliment, c'est peu de chose que cette définition, même si elle prodigue l'épithète :

> L'aigle gentil en vertuz excellant,
> Doulx et prudent, plaisant, puissant, hault, riche...

Au demeurant, si comme on nous le dit (62) Boiceau était tenté par les idées nouvelles de la propagande calvinienne, rien ne le disposait à chanter trop haut la gloire de Charles Quint.

---

(57) Cf. E. Picot, dans *Romania*, XVII, 207.

(58) Voir notamment sa notice chez Dreux du Radier. Et aussi *Catal. Rothschild*, 2945 et 3022.

(59) Il serait mort le 14 avril 1589, plus qu'octogénaire.

(60) Voir sur ce point particulier le témoignage de La Péruse, rappelé par A. Hulubei, *L'Eglogue en France*, p. 248.

(61) *Le Vol de l'Aigle en France*, Paris, Jean André (1540). Collection Rothschild, n° 2865. (Ouvrage rarissime. Picot, dans l'article cité, déclarait unique l'exemplaire Lignerolles : or c'est celui-là même qui passa au fonds Rothschild.)

(62) A. Hamon, *Jean Bouchet*, p. 122.

L'opuscule est pauvre de pensée politique. L'idée principale est de faire l'éloge de la paix; d'abord la paix absente et regrettée :

C'est celle-là qui des bestes saulvaiges
Dedans ce parc autresfois vous gardoit (63),
Et qui souvent des arbres descendoit,
Rameaulx fueilluz et branches toutes vertes,
Pour vous tenir de peur ou chault couvertes.
C'est celle-là, trouppeau resjouyssant,
Qui vous cherchoit le trèfle florissant,
Et que le loup congnoissoit si légière
Que, tant qu'elle a esté vostre bergière,
A vous ravir jamais ne s'ingéra...

Et maintenant, la paix revenue, amenant la sécurité, car toutes brebis sont à l'abri du loup, du moment que l'aigle et le lys sont alliés :

Sus mes brebis, trouppeau doulx et gentil,
Ne craignez plus le loup cault et subtil !
Allez partout hardiment aux champs paistre,
Soit par forestz ou montaigne champestre
Ou par buyssons. Allez où vous plaira,
Car jamais plus beste ne vous nuyra...

Le thème de l'alliance est traité surtout sur le mode affectif, et fort heureusement sans trop d'éloquence, ce qui n'est pas sans donner quelque aimable réussite de simplicité vraie :

O quel plaisir, ô quelle esjouyssance
L'aigle prenoit à voir le lys de France !
O quel soulas, ô quel confort humain
Le lys prenoit à voir l'aigle romain...

Mais le plus propre sentiment de Boiceau est de religion. Car ni les fêtes et leurs fastes, ni les princes et leurs vertus, ne doivent nous faire oublier que Dieu seul a tout fait. Au grand berger soit ramenée toute louange.

A brief parler, il n'y a soubz les cieulx
Homme vivant qui ne droisse les yeulx
Au grand pasteur pour louenges luy rendre,
Dont il m'a faict (64) sur les bergiers descendre...

Des faiblesses évidentes, dans l'art de ce poète. Des longueurs, une certaine épaisseur d'effet dans telles allusions mythologiques, une gaucherie de petit

(63) France parle à ses « agnelets ».
(64) La paix.

Rhétoriqueur, quelque goût des vains ornements allant jusqu'à la rime équivoque (65). A côté de cela, une certaine sensibilité littéraire. Le poète a choisi les couleurs d'un chant rustique : c'est au moins l'occasion (à l'arrivée de Paix) de quelques vers plaisants qui, à défaut d'originalité, introduisent, avec une sorte de reverdie de bonne tradition, une note de fraîcheur agréable :

Lors on eust veu les boutons vermeilletz,
Roses, muguetz, marguerites, œilletz,
Et toutes fleurs de pris et d'excellance
Prendre vigueur et venir à croyssance...
D'autre costé chantoyent de bon couraige
Tous oyselletz leur joyeulx chant ramaige
De grand plaisir, et pour l'amour de moy (66)
Plus hault en l'aer voletoyent sans esmoy.

Dans son ensemble, le *Vol de l'aigle* reste assez typiquement le divertissement lettré (non sans conscience) d'un homme de lois.

IV. — Une chronique de René Macé

Avec ses 1 700 vers, le texte le plus important demeure la relation de René Macé. Ce Vendômois, moine bénédictin de la Trinité de Vendôme (parfois surnommé le petit moine de Vendôme), eut de son temps une réputation. Du Saix le nomme comme souverain poète, le cite entre Saint-Gelais et Héroet; Ronsard débutant a consacré à son compatriote des vers alertes et bienveillants (67). Chroniqueur du roi en 1525, succédant à Guillaume Cretin, il obtiendra en récompense de ses services le prieuré de Beaurain.

Toute son œuvre était demeurée manuscrite. On connaît de lui, en latin, un petit recueil de vers (élégies, épîtres, épigrammes) (68), et un poème latin sur l'Anjou, *Andias,* dédié à Louise de Savoie (69). Son grand ouvrage devait être de poésie française : il s'agissait d'une grande Chronique de France rimée, destinée à continuer l'œuvre de Cretin. Nous n'en tenons que des épisodes : l'un va de Hugues Capet au règne de Robert (70); l'autre commence à la mort de Louis le Gros et relate le règne de Louis le jeune (71). Des chapitres de cette chronique ont certainement été perdus, car Macé déclare lui-même avoir écrit l'histoire

(65) Valoys dévaloys, Bordeaux bort d'eaulx...
(66) Moy : la paix.
(67) « Cependant que tu nous dépeins ». Pièce de 1550, retouchée, puis supprimée en 1578. (Ed. Laumonier, S.T.F.M., t. I, p. 265.)
(68) B.N., lat. 8417.
(69) Bibl. de Gotha.
(70) B.N., fr. 4966.
(71) B.N., fr. 2823; et cf. Dupuy, 564. — Sur la Chronique, voir encore Lelong, *Bibl. histor.*, 15699 et 16677.

depuis Hugues Capet jusqu'à Philippe de Valois, et une autre allusion peut permettre d'imaginer qu'il avait écrit quelque chapitre sur le règne de François Ier (72). Il est toutefois plus que douteux qu'il ait jamais achevé son œuvre (de Hugues Capet à François Ier). Plus probablement, après avoir traité (comme on a vu) la partie ancienne de cette durée, il sauta à quelque composition concernant le règne de François. Le Voyage de Charles Quint rentre en tout cas dans cette définition (73).

La relation concerne principalement le séjour de Charles à Paris, quoique (par rétrospective et anticipation) l'auteur ne s'interdise pas de replacer cet épisode dans son contexte historique. Il rappellera l'itinéraire du voyage à travers la France, mais insistera sur les décorations, les cérémonies et les conversations de Paris. C'est qu'il parle ici, en grande partie, en témoin oculaire (74). A ce titre, il ne méprise pas de consigner tel détail anecdotique : ainsi, le jour de l'Entrée, il fit brusquement beau, après trois jours de pluie (75).

Macé a bien raison de développer le thème de la surprise. « Nous n'attendions, pour vray, ton amytié » ! Oui, « le vray pass(e) le croire ». Mais il rattache ce dira à un grand thème moral : ici-bas, tout change. L'événement que le livret de l'Entrée parisienne semblait trouver naturel, que Chappuys présentait sans plus comme une chose énorme, à propos duquel Boiceau disait seulement gloire à Dieu, est exploité par Macé en moraliste. Il aime, d'ailleurs, çà et là, suivant une mode d'époque, celle de moraliser sur les faits, parsemer son texte de sentences. Penser aux relations de François et de Charles, ce sera se persuader une fois de plus du perpétuel changement des choses humaines :

> O comme tout soubz le ciel va et vient.
> Tout a son tour... (76).

S'élever du détail de chronique à une leçon morale, un tel dessein est clair dans le titre même de l'ouvrage, qui est authentiquement *Le bon prince*. Et cette formule désigne un type que représente ici proprement Charles Quint (77).

Dans l'opinion, Charles Quint, tant qu'il n'était qu'un nom pour les Français, devait apparaître comme une sorte d'ogre. Toute l'idée de Macé est de substituer à cette caricature, sur le souvenir des contacts que l'on vient d'avoir avec une

---

(72) Une note de Macé au vers 1483 de son Voyage de Charles Quint n'est pas aussi claire que G. Raynaud (son édition, pp. XII et 72) semble le croire. Les chapitres où Macé traitait des rémissions n'étaient pas nécessairement un morceau de l'histoire du règne de François Ier.

(73) Gaston Raynaud l'a publié sous ce titre : *Voyage de Charles Quint par la France, poème historique de René Macé*, Paris, Picard, 1879. (Sur les manuscrits, voir cette édition, p. XX, et Lelong, 17572.)

(74) Cf. vers 1251-1252.

(75) Vers 93-100. La chose avait frappé les contemporains : Marot la célébrait dans sa pièce « Lorsque Paris ». Pareils traits ne relèvent pas seulement de l'anecdote. L'époque croyait assez aux présages. (Voir aussi ci-dessus, Bèze.)

(76) Vers 881-882.

(77) Sur ces points, cf. notre communication au congrès Charles Quint, Séville, 1958 (sous presse).

personne vivante, l'image d'un être humain. Personnage, sans doute, de majesté et de force : grand César sacré, magnifique et puissant. Mais non point essentiellement redoutable. Tout au contraire : un roi « benoît », et « débonnaire ». Au fond, il y a en lui du brave homme. Simple et souriant, à l'occasion : qui ne s'interdit pas de dire un mot aimable à un épicier qu'il voit près de lui; qui mérite d'être populaire :

> ... Tel doulx acueil, qu'est-ce, sinon ung peu
> De sa bonté ? (78).

Dans ces conditions, comment expliquer le long malentendu qui fit si longtemps de Charles notre ennemi ? Macé va ici très loin dans le sens du remords. Faisant parler ou plutôt penser François Ier, il ira jusqu'à lui faire exprimer un véritable « mea culpa », sans réserve. Ce qui d'ailleurs ne fut peut-être pas sans indisposer un peu le roi, qui n'avait pas gardé si bon souvenir des prisons d'Espagne. Toutefois, Macé n'ira pas jusqu'à la pure soumission. A Charles Quint, il tient à dire (tout comme le livret de l'Entrée parisienne) que la gentillesse française n'est pas faiblesse :

> Conquérez-nous, passez en bonne estrene ! ...
> Vous povez tout en vertu d'amytié.
> Mais qui vouldroit venir par maulvaitié
> Nous mectroit tous au soing de nous deffendre :
> Ce que peut estre assez povez entendre (79).

Gloire, honneur, et liesse : tout le récit est dans ce climat. Mais il ne s'agit pas d'une simple fête. Les plus grands intérêts se débattent entre les deux princes : « le Fatal de ce monde ils manient ». Leur alliance donne à leurs peuples paix et amitié : Macé célèbre le haut fait, et c'est l'occasion notamment d'un éloge de Montmorency (80). Sur ces prémices, des vues politiques s'indiquent pour l'avenir.

Il faut avant tout se méfier de l'Angleterre. Telle est l'idée qui se dégage d'un grand épisode, au milieu du poème, consacré aux manœuvres de l'ambassadeur anglais (81). Il s'agit pour lui, bien entendu, d'empêcher toute alliance de Charles et de François contre l'Angleterre. A Charles Quint, l'ambassadeur demande de ne pas aller faire la guerre au duc de Clèves ami de son roi. L'empereur répond séchement qu'il n'a pas peur, qu'il fera ce qu'il voudra, et que si le roi anglais n'est pas content il ira le mater chez lui. Avec François Ier, l'ambassadeur use de la flatterie. Vous êtes, Charles et toi, deux très puissants

(78) Vers 677. On pense à la légende de Charles Quint en Flandre, sur laquelle cf. notamment Michel de Ghelderode, *L'histoire comique de Keizer Karel*.
(79) Vers 87 ss.
(80) « ... ta vaillance / Où geut l'image et fortune de France », etc. (Voir vers 1151 ss.)
(81) Vers 740 à 935.

princes; mais tu as le droit de prétendre à t'élever au-dessus de lui-même : les Suisses, ces maîtres de la guerre, n'ont-ils pas plus d'une fois vaincu Bourgogne, alors que toi tu les as défaits ? et d'insinuer que François Ier aurait bien tort de ne pas profiter de l'occasion : Charles, ton ami ?

... diray-je davantaige ?
Ton prisonnier, si avois le couraige.

A quoi François répond fort dignement en plaidant la cause de la paix générale. Il ne tient qu'à l'Angleterre (qui d'ailleurs a besoin de la paix pour arranger ses propres affaires) de s'associer à l'accord du roi et de l'empereur, forgeant la paix nécessaire au concile, pour

... vrays amys nous veoir tous une foys,
Et nostre Europe en paix universelle.

Mais en fait, c'est une véritable monarchie bicéphale, un partage du monde en deux empires pour François et Charles, qu'annonce Macé. Au milieu de méditations générales sur les jeux de l'ambition et de la fortune, c'est de loin, sur le plan politique, l'idée la plus forte et la plus précise à laquelle il tienne, et qui correspond certainement aux directives de son roi, comme à certains détails ou motifs que l'on retrouve dans la décoration des fêtes. La déclaration en tout cas est éloquente; grâce à l'alliance, la France va s'étendre jusqu'au Nil et au Gange :

Vierges d'Aon, vierges du saint Parnasse,
Quelque œuvre hault dès ceste heure j'en face,
En allongeant jusqu'alors mon plaisir !
Plus ne soye jeune, encore ay-je désir
Veoir ce beau temps, ce temps heureux et riche !
Or d'ung cousté assemblera l'Aultriche
Sa noble force, et pour elle sera
Tout le pays qu'elle subjuguera.
En mesme jour, la proesse de France
Sur aultre part estendra sa puissance,
Et ses conquestz elle fera pour soy.
J'ordonne jà leurs bendes à part moy :
Car cy va France, et par là va Bourgongne ! (82).

Le thème du double empire commence sur des formules d'exaltation facile. Charles et François sont tous deux très grands, et de « gloire pareille » (83).

(82) Vers 1611 ss.
(83) Vers 1511. Le thème est d'ailleurs classique : le roi et l'empereur sont « les deux plus grands princes du monde », dit p. ex. Jean Marot dans son *Voyage de Venise* (cf. *Œuvres*, éd. Coustelier, p. 150).

Mais pour faire briller la même idée, l'auteur mobilisera des souvenirs variés, cherchant à la notion du double chef des illustrations poétiques. Erudition littéraire : et c'est le motif d'Ajax et d'Hector, anciens ennemis réconciliés (84) ; Macé rappelle ici le sujet de huit tapisseries inspirées de l'*Iliade* qui décoraient le Louvre à l'occasion des cérémonies (85). Mythologie : et c'est le motif des deux Hercules (86). Si Hercule, avec les colonnes et la devise « Plus oultre », est pour l'empereur (les Parisiens offraient justement comme présent à Charles un Hercule d'argent) (87), n'oublions pas qu'à côté de cet Hercule libyque il y a l'Hercule gallique, « les gens à soy par l'oreille amenant » (88), qui est naturellement pour symboliser la France. Enfin, le domaine des emblèmes animaux : à côté de l'aigle (impériale), la France sera le phénix : « le phoenix est tout nostre » (89). Ils sont égaux, l'aigle oiseau suprême et le phénix oiseau unique. Egalement éternels, l'un qui ne meurt jamais (« aigle jamais ne mourut de vieillesse ») et l'autre qui renaît, « père et filz de soy-mesme », à chaque trépas, etc. Le morceau est vraiment long (90).

Ce sont là des jeux, qui ont leur importance, mais il importe davantage de fonder sur une tradition historique, sinon les droits des deux princes à la prééminence et au partage de la terre, du moins l'établissement entre eux d'une communauté loyale. Ici, les allusions sont pour ainsi dire à trois étages. Il en est qui relèvent de la légende, l'époque ne les méprisait pas : le pouvoir français et l'espagnol remontent ensemble à la lignée et à l'héritage d'Hercule (91). Il en est qui relèvent de faits concrets et de relations personnelles, mais qui ne remontent qu'à un passé bien récent : bien entendu, la reine Eléonore est ici principalement en cause : on rappelle le retour des enfants royaux (92), on fait échanger à la reine de France, avec Charles Quint son frère, de jolis propos sur l'amitié de la France et de l'Empire (93). On cherche enfin un passé plus ancien à cette sympathie en évoquant la communauté de lignage. François et Charles sont parents, il y a du « sang de France » dans les veines de l'empereur (94). Etant allé ouïr messe à la Sainte Chapelle, et songeant naturellement à saint

(84) Vers 1519-1562.
(85) Cf. *Chronique de François I^er^*, p. 314.
(86) Vers 953 ss.
(87) Cf. *Chronique*, p. 305.
(88) Ce sera l'un des thèmes importants de l'*Entrée* de Henri II à Paris.
(89) Macé parlait ailleurs aussi, dans sa Chronique, du thème du Phénix français (cf. note de Raynaud au vers 994). Ailleurs, l'oiseau avait autre valeur. La salamandre et le phénix étaient figurés en pendentif, à l'Entrée de Loches, comme emblèmes l'une de François I^er^, l'autre de la reine Eléonore (Paradin, p. 410).
(90) Vers 966-1046.
(91) Voir la harangue du prévôt des marchands, vers 1661 ss. (Paris remonte à Hercule par les « Parrasins » : c'est une légende qu'on trouve chez Baptiste Mantuan et Corrozet.)
(92) Vers 351 ss.
(93) Vers 1279 ss.
(94) Vers 1214 ss.

Louis, Charles lui-même fera retour sur cette pensée des devoirs qu'impose une telle parenté (95) :

... De telle saincteté
Du roy et moy vient la proximité,
Et l'ung sur l'aultre ozons tirer le glaive !

Si bien qu'en fin de compte, lorsqu'il choisit la fameuse devise de Charles, « Plus oultre », comme motif au mouvement final de son poème, c'est à la communauté de Charles et de François que Macé a l'air de promettre le monde.

***

Ces textes sont curieux en tant que témoignages sur l'opinion, à la fois dans la mesure où les poètes disent ce qu'ils pensent, et dans la mesure où ils suivent plus ou moins directement les instructions données par le pouvoir pour informer l'opinion publique.

Il est remarquable qu'ils ne se soient pas contentés des formules ordinaires : éloge superficiel et félicitations creuses (application automatique au personnage en cause du catalogue des vertus, tout prêt sur le rayon), enthousiasme de commande, recours à la pure anecdote ou à la rhétorique la plus sûre, en un genre où ces facilités sont toujours prêtes. Leur production est dans l'ensemble un fait plus complexe et plus vivant.

Trois thèmes d'époque confortables, qui pour un éloge de Charles Quint donnent des ressources, sont ici laissés au second plan, ou omis. L'union générale des princes chrétiens : nous sommes à une heure où l'on boude Henri VIII. La croisade : François Ier, allié des Turcs, ne tient pas à ce qu'on en parle trop. Enfin, il n'est pas question de l'hérésie protestante et de la nécessité de l'exterminer. Si le roi de France n'est plus, depuis quelques années, très ouvert aux propagandes de l'Evangélisme, François Ier peut avoir besoin des princes protestants d'Allemagne.

Dans l'ensemble, le sentiment national français s'accommode d'une alliance un peu nouvelle, où il voit des chances de puissance et de grandeur, mais avant tout une garantie de paix. Telle est l'impression la plus profonde, et c'est ici affaire de conscience.

Affaire de propagande royale, l'idée du double directoire. En ce qui concerne l'équilibre européen, il se définit, dans les faits de l'époque, par l'alternance de toutes les formules d'union à deux contre un, entre Henri VIII, Charles Quint et François Ier. Il se définit, chez les théoriciens ou les rêveurs, soit dans la thèse de l'union des trois princes chrétiens, soit dans celle qui promet à l'un d'entre eux la monarchie universelle. C'est encore une autre solution du problème que la propagande française de 1540 crut un instant pouvoir proposer : celle

(95) Vers 1457-1459.

d'une domination du monde par les deux princes qui se rencontraient. Vain rêve, puisque l'idée échoua. Mais la pensée politique et religieuse de Montmorency allait dans ce sens.

Sur le plan littéraire, la poésie d'événement offre, en une occasion de ce genre, un autre intérêt. Elle produit rarement des chefs-d'œuvre. Mais une affaire éminente permet parfois d'apercevoir comme par coupe, dans la complexité des courants divers, l'état où se trouvait la veine poétique. Au-dessous de l'inspiration des génies, elle éclaire sur des habitudes et des modes, puisque le poète s'empressait à l'ordinaire de chanter des événements. Ainsi en va-t-il des poèmes que provoquera par exemple, un peu plus tard, la prise de Calais. Pour nos poèmes, quoique en 1540 l'*Adolescence clémentine* soit une œuvre déjà classée, et que nous soyons à la veille de ces années 1540-1550 qui verront l'apogée marotique, il est facile de voir que, dans les formes et la facture du vers, la poésie moyenne dont nous parlions (malgré, çà et là, une sorte de rajeunissement marotique) est encore toute fidèle aux manières de la poésie gothique, dans le climat des Rhétoriqueurs. Le vers s'est peut-être assoupli un peu, mais en fait (sauf la correction des gaucheries qu'entraînaient les coupes féminines), on écrit encore à peu près comme on écrivait vingt ans plus tôt. Il n'y a naturellement pas eu de révolution marotique.

Au demeurant, nos poètes se souciaient moins de se faire illustres que de chanter leurs espérances et celle de la France. Elles étaient larges. Pourvu, surtout, que cela dure ! Et l'un d'eux d'implorer le Christ, en un mouvement respectable :

Christ, seigneur Christ, si vraye amour t'agrée,
Et si tu as l'eau clère consacrée,
Comme tu as, la transmuant en vin,
Toy, au bancquet du paovre Architriclin,
Présent aussi sois à ceste tablée,
En amytié mutuelle assemblée :
Bény ces roys et leur postérité
A perdurer en ceste charité ! (96)

Rêve ou prière de poète qui, comme tant d'autres, allait être sans lendemain.

(96) Macé, vers 1243 ss.

LA PARTICIPATION MUSICALE A L'ENTRÉE DE CHARLES QUINT A CAMBRAI *le 20 janvier 1540*

par Nanie BRIDGMAN
Bibliothèque Nationale

Parler de la musique dans les Entrées au XVI^e^ siècle peut paraître une véritable gageure car, si les chroniqueurs sont prolixes dans les relations qu'ils nous ont laissées de ces cérémonies, s'ils sont même précis sur certains points, pour la musique qui, elle, échappe à toute description, il faut souvent se contenter de connaître la couleur des habits des musiciens ou d'apprendre une fois de plus que trompettes et hautbois ont sonné « fort mélodieusement ». Certes nous savons bien que la musique a toujours tenu dans le domaine de Charles Quint une place importante dans la commémoration des événements politiques qui sont souvent illustrés par les compositeurs : c'est un motet de Gombert qui est chanté à Barcelone le 29 juin 1529 pour célébrer la réconciliation de l'empereur avec le pape, de lui aussi le motet chanté lors de la rencontre de ces deux souverains à Bologne en 1533 de même que celui que l'on entendit à Cambrai aux fêtes en l'honneur de la Paix des dames; la Trêve de Nice en 1537 sera célébrée par un motet de Morales dont on exécutera plusieurs compositions à Mexico en 1559 lors d'une cérémonie commémorative à la mémoire de Charles. Ceci pour ne citer que quelques exemples.

Il n'en est que plus regrettable de ne pouvoir reconstituer la part que la musique tenait dans les Entrées. Il est vrai que ces entrées joyeuses ne constituaient pas toujours des événements historiques importants et ne donnaient lieu bien souvent qu'à des fêtes de rues avec arcs triomphaux, allégories simples et « musique d'ambiance » dont le rôle se bornait à « provoquer tout le peuple à grand joye ». Il est vrai aussi que c'est aux poètes que l'on confiait le plus souvent (en France en tout cas) le soin d'illustrer dans des poèmes de circonstance les vertus de l'hôte de la ville car il n'y avait pas toujours sur place un musicien

capable de célébrer par une composition nouvelle la visite d'un grand personnage. De plus, pour les entrées de l'époque de Charles Quint il semble que le spectacle se soit passé dans la rue où la foule est si bruyante qu'elle couvre parfois la musique des trompettes, ménestrels et autres instruments pourtant fort nombreux, ainsi qu'il advint à Paris comme le remarque l'auteur du livret de l'entrée de l'empereur en 1540 (1). En tout cas les livrets de ces entrées décrivent rarement les banquets, ou les cérémonies de l'église, seuls moments cependant où l'on ait eu la chance de pouvoir élaborer un programme musical de quelque valeur pour des auditeurs attentifs. Dans la description du banquet tenu à Valenciennes lors du passage de Charles Quint en janvier 1540, la musique ne figure pas (2).

Nous sommes loin des fêtes du siècle précédent, de cette inauguration du dôme de Florence en 1436 par exemple, pour laquelle Dufay avait composé l'un de ses plus beaux motets et dont Gianozzo Manetti nous a laissé une relation pleine d'enseignements pour l'historien de la musique (3); loin aussi des fêtes bourguignonnes où la musique jouait le premier rôle comme on nous le rapporte pour cette Fête du Faisan (ou Banquet du vœu) tenue à Lille par Philippe le Bon après la prise de Constantinople en 1454 et où fut réservé à Dufay l'honneur de faire chanter dans un de ses motets la lamentation de l'Eglise, lamentation qui devait entraîner les seigneurs bourguignons à prononcer avec leur duc le vœu de se croiser contre les Turcs (4).

Nous ne savons pas si cette carence des chroniqueurs est le reflet exact des événements ou si elle ne trahit pas tout simplement leur incompétence en la matière. N'est-il pas étonnant en effet de constater qu'un « historiographe » aussi méticuleux que Rémy Du Puys fasse si peu de place à la musique dans la description si précise de l'entrée de Charles Quint à Bruges en 1515 ? (5). Quoiqu'il en soit, citer tous les livrets où la musique n'est même pas mentionnée constituerait une longue liste peu réconfortante. En tout cas, il n'y faut chercher ni le titre des compositions que l'on exécutait, ni un nom de musicien, ni un nom d'instrumentiste. L'anonymat le plus complet est généralement observé. Même le compte de Véran Chalandat pour l'entrée à Lyon du Connétable puis, peu de jours plus tard, de François Ier en 1515, dans lequel on trouve tant de détails

(1) *Entrada de Carlos V. en Paris el año 1540.* Leon de Francia, 1864. Fac-simile, f° 3vo n. ch.

(2) L.P. Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas.* Bruxelles, 1876-1882, XLIX, 2, p. 591.

(3) Ms. à Rome, Bibl. Vat. *Pal Lat 1603,* partiellement publié par F.X. Haberl, *Bausteine für Musikgeschichte,* III. Leipzig, 1888, p. 34.

(4) Mathieu d'Escouchy, *Chronique,* éd. G. du Fresne de Beaucourt, Paris, 1863-1864, II, p. 116 et suiv.

(5) Du Puys, *La Tryumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advènement de treshault... prince Monsieur Charles... en sa ville de Bruges l'an mil. V. cens et XV...* Paris (s. d.). [Paris, Bibl. nat. *Rés. Oc. 1659*]. Il faut remarquer aussi que l'abbé Dupont dans son Histoire de Cambrai n'a rapporté aucune des allusions à la musique que l'on trouve dans le livret contemporain.

concernant les peintres, imagiers, menuisiers, brodeurs, où l'on apprend jusqu'au nom des acteurs d'occasion — le fils du pâtissier Bertrand, la demoiselle de Madame de Saint-Prier — ne signale rien sur la musique sinon que l'on a payé les hautbois et sacqueboutes du roi pour avoir participé à la cérémonie à l'hôtel de ville, et les trompettes qui ont « joué parmy la ville » (6).

Lors du long voyage de deux mois entrepris par Charles Quint à travers la France en novembre 1539 pour atteindre Gand où il fallait dompter la révolte, et durant lequel toutes les grandes villes se piquaient (et étaient priées par François Ier) d'accueillir l'empereur avec le plus grand faste, on s'attendrait à une participation musicale digne de ce prince qui était aussi un musicien averti. Cependant si nous en croyons les livrets imprimés ou les descriptions manuscrites qui nous sont parvenus, ni à Bordeaux, ni à Poitiers où seuls tambourins, fifres et tambours sont mentionnés (alors qu'on ne nous cache rien de la belle pièce d'orfèvrerie offerte par le maire de la ville) (7), ni à Orléans, ni à Fontainebleau, ni à Paris, la musique n'a laissé de souvenir important. Pourtant les fêtes avaient été brillantes comme le mentionne Sandoval, et l'auteur espagnol anonyme du livret de Paris va même jusqu'à préciser que les choses sérieuses (negocios) se traitèrent à Bruxelles « porque en Francia no se quiso trabar sino cosas de fiestas » (8). Il n'est pas sûr d'ailleurs que l'empereur ait apprécié ces joyeuses entrées et sans doute eut-il préféré quelque concert à la visite des chiens de sa vénerie que lui imposa François Ier à son arrivée à Amboise. En tout cas il semble que dès ce moment il ait été fatigué des réceptions à la française car il presse le pas « en petite compagnie afin d'entrer sans cérémonie au château » ainsi qu'il l'écrit lui-même à l'archevêque de Tolède le 21 décembre 1539 (9). Certes, on fit des chansons à Paris sur cette visite de l'empereur dont l'une, *Dans Paris la bonne ville l'Empereur est arrivé* est chantée dans *La Réformeresse,* sottie représentée à Rouen vers 1544 (10). D'une autre sur le même sujet, nous ne possédons que l'incipit, *Quand l'empereur de Rome arriva dans Paris* (11). Mais il s'agit là d'anecdotes et non de musique.

Toutes ces constatations ne rendent que plus précieuse l'exception que constitue le petit volume concernant la réception de l'empereur à Cambrai aussitôt après sa sortie de France et qui parut dans cette ville sous le titre : *Déclaration des triumphantz honneur et recoeul faictz à sa maiesté imperialle à sa joyeuse et première entrée, ensemble aux illustres princes de France Messieurs le Daulphin et duc d'Orléans en la cité et duché de Cambray en l'an de grace mil*

(6) *L'Entrée de François Ier, roy de France en la cité de Lyon le 12 juillet 1515,* éd. G. Guigne, Lyon, 1899.

(7) G. Jarousseau, *Le Présent offert à Charles Quint par la ville de Poitiers en 1539* dans *Collections et curiosités,* janvier-février 1957, n° 2, p. 13-15.

(8) *Entrada de Carlos V. en Paris...,* dernier f° n. ch.

(9) L. P. Gachard, *op. cit.,* p. 156, n. 5.

(10) A. J. V. Le Roux de Lincy et F. Michel, *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux...,* Paris 1831-1838, I, n° 17.

(11) E. Picot, *La Sottie en France* dans *Romania,* VII, p. 70.

cinq centz et XXXIX au mois de Janvier le XX^e jour dudict moys... Imprimez à Cambray par Bonaventure Brassart... (12).

Ce « petit discours en stil vulgaire humble et familier » nous transmet une relation exacte de toutes les cérémonies qui marquèrent l'entrée de l'empereur; les allusions musicales y sont nombreuses, on y précise même le titre des pièces jouées, et le motet composé à cette occasion est imprimé à la fin. Ce n'est pas un hasard, et l'importance de la vie musicale à Cambrai suffirait à justifier cette exception. Un précédent fameux concernant une autre métropole musicale des Flandres doit d'ailleurs être signalé. En 1515, lors de l'entrée de Maximilien et de l'archiduc Charles à Anvers, deux grands motets composés spécialement par Benedictus de Opitiis avaient salué la venue des deux princes et ces œuvres ont été imprimées en même temps que le livret qui relate, comme celui de Cambrai, toutes les décorations et les représentations organisées à cette occasion (13).

En cette première moitié du XVI^e siècle, Cambrai avait acquis un rôle politique considérable depuis qu'on y avait pris des décisions diplomatiques importantes telles que la ligue de 1509 contre Venise, le traité de 1529 ou la Trêve de 1537, et la neutralité qu'elle avait réussi à conserver justifiait ce nom de « chambre de paix et de concorde » dont elle se glorifiait. Il était donc bien naturel que Charles Quint se soit rendu à l'invitation du Seigneur révérendissime et qu'il ait accepté de visiter pour la première fois cette cité, « clef de son empire », dont il devait d'ailleurs quelques années plus tard, en 1543, violer la neutralité pour l'annexer à son domaine. A l'époque de son voyage, Robert de Croy était évêque titulaire depuis vingt ans, troisième évêque de Cambrai issu de cette puissante Maison de Croy qui avait été le plus solide appui des Habsbourg à leurs débuts. C'est en faveur du premier d'entre eux, Jacques, que Maximilien avait en 1510 érigé la ville en duché. Le goût artistique, les habitudes de grandeur de la famille de Croy avaient beaucoup contribué à l'embellissement de la ville. Jacques avait fait achever le palais épiscopal; Robert avait fait élever et décorer par Henri Van Vermay sa somptueuse demeure du Cateau qu'il nommait « Mon plaisir ». La cathédrale que presque chaque année un chanoine, par décision testamentaire, dotait d'une chapelle nouvelle, était devenue la plus importante de la région et la tradition musicale y était fort ancienne (14). Dès 1397, l'évêque Pierre d'Ailly ancien chancelier de l'université de Paris avait développé la musique dans sa ville et obtenu du pape des bénéfices pour ses clercs musiciens. Au XV^e siècle, on relève parmi les chantres et les maîtres de chapelle de la cathédrale bien des musiciens qui sont restés célèbres, et la présence dans le chapitre d'un maître aussi fameux que Dufay, alors enrichi de ses expériences italiennes, avait profondément contribué à cet essor de la vie artistique

(12) Paris, Bibl. nat. *Rés. Lb^30 179.*

(13) Imprimé chez Jan de Gheet (1 ex. au British Museum). Fac-similé publié par W. Nijhoff, à La Haye, 1925.

(14) J. Houdoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai.* Lille, 1880, p. 116-117.

qui devait donner à Cambrai son rôle de « plaque tournante » de la musique. En 1540, la chapelle épiscopale était dirigée par Jean Courtois dont la vie nous est par ailleurs totalement inconnue et dont l'œuvre se borne pour nous à dix-sept motets, deux messes et douze chansons. Ce musicien jouissait cependant auprès de ses contemporains d'une certaine réputation puisqu'il est cité par Petit Coclico parmi les « peritissimi musici et artificiosissimi symphonistae » (15) et que Guicciardini le compte au nombre des grands maîtres qui ont honoré les Pays-Bas à côté de Josquin et de Gombert (16).

Pour toutes ces raisons, politiques et musicales, Cambrai se devait donc de célébrer avec éclat cette première visite de son souverain. Afin d'encourager les habitants de la ville à contribuer à la splendeur des manifestations, on fit savoir qu'on donnerait des récompenses à ceux qui feraient des représentations et l'on promit des prix de 12, 8, 6 et 4 onces pour les quatre spectacles les mieux réussis (17). Dans cette ville épiscopale, les solennités de l'église ne le cédèrent en rien aux fêtes profanes et si le spectacle de la rue fut bien divertissant, les cérémonies religieuses, avec large participation de la musique, prirent une ampleur exceptionnelle.

Venant de Saint-Quentin où il s'était séparé du roi de France, l'empereur, accompagné du dauphin et du duc d'Orléans, fit son entrée à Cambrai le 20 janvier 1540 vers six heures du soir. Les notables de la ville étaient allés à sa rencontre accompagnés des douze trompettes de la cité vêtus de noir et rouge. Après la harangue du conseiller de la ville Pierre Briquet et la réponse de l'empereur, « et lors commencèrent les dictz douze trompettes à sonner très mélodieusement sans cesser en précédant ladicte maiesté jusques le palais épiscopal » (18). Dès que le cortège approcha de la ville toutes les cloches se mirent à sonner, s'arrêtèrent un instant lorsque Charles franchit la porte, pour reprendre ensuite « par tout doulcement armonisé qu'on dit batteler qui estoit chose fort plaisante et mélodieuse » (19). L'empereur entra par la porte Saint-Georges, ornée des armoiries des princes, décorée de verdure et « chappeaulx de triumphes à l'anticques » (20). Dans les rues illuminées de 7 500 flambeaux il faisait « aussi cler que a my jour en plain esté » et la rue des Maiseaux avec ses doubles rangées de torches « semblait ung paradis terrestre » (21).

Pour les décorations de la ville, outre les arcs triomphaux à l'antique ornés des armoiries des deux souverains, on remarquait la colonne de jaspe surmontée de la couronne d'or illuminée de cinquante flambeaux offerte par les orfèvres (22),

(15) Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*. Nürnberg, 1552, f° Biiii^{vo}.
(16) L. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi...* Anversa, 1567.
(17) Abbé Dupont, *Histoire ecclésiastique et civile de la ville de Cambrai*, Cambrai, 1759-1767, II, p. 63.
(18) *Déclaration des triumphantz honneur*, f° Aiiii^{vo}.
(19) id., f° B^{ro}.
(20) id.
(21) id., f B^{vo} et C^{ro}.
(22) id., f° Biii^{vo}.

l'arc triomphal, fait par les taverniers, orné sur les colonnes de « quatre beaux manequins nudz et bien estoffez » (23), l'arche sous lequel les bouchers firent rôtir un bœuf entier portant les armes de l'empereur entre ses cornes dorées et « fourny de dix mille cloux de giroffle », l'arc de la rue des Maiseaux fait par les marchands de drap au haut duquel « Ma dame Union » surmontait la « forme du monde » tandis qu'à l'étage inférieur les trois vertus théologales étaient représentées par « trois belles pucelles bien acoustrées » (24), l'arc de la maison de ville orné de riches peintures et du troisième verset du psaume LXXI « Orietur in diebus cujus justicia et abundantia pacis » (25), les murs du palais épiscopal tendus de tapisseries représentant l'histoire de la ville de Cambrai et des pays environnants avec une chasse au cerf, dans la cour les ancêtres de l'empereur « jusques à la dicte majesté en figure des riches painctures et pourtraictz comme on dict après le vif », la tourelle de l'hôtel du scelleur « par hault tout environné de lucernes à la romanisque qui rendaient ensemble grand splendeur » (26).

Alors qu'il y avait eu huit représentations pour l'entrée de Robert de Croy en juin 1529, on en donna quatre seulement pour l'empereur (peut-être à cause des quatre récompenses promises). Dans la rue Saint-Georges les marchands de fines toilettes faisaient représenter le mystère de la Sainte Trinité sur un « beau et somptueux arche triumphal » adorée par les trois états de la ville (27). Près de l'église Saint-Nicolas, les serruriers faisaient la représentation de l'entrevue que l'empereur avait eue à Aigues-Mortes avec François Ier. Rue des Limiers, les boulangers avaient choisi le spectacle des enfants d'Israël recueillant la Sainte Manne (28) tandis qu'à Saint-Aubert, on jouait un mystère sur l'invention et l'exaltation de la Sainte Croix de Jésus Christ (29). D'autre part, le soir sur la grand' place de Notre-Dame on avait allumé un grand feu et monté un « eschauffault » sur lequel « se faisaient jeux, farces et autres belles joyeusetez esquelles affluait quasi tout le peuple de Cambray et des villes à l'environ » (30).

A ces spectacles de la rue la musique eut aussi sa part. Pour le Mystère de la Sainte Trinité parmi les acteurs « estoient aulcuns beaulx jeunes filz et filles qui lorsque passoit par dessoubz ladicte arche ladicte majesté chantaient en beau doulx et armonieux contrepoinct O vera unitas » (31). Plus loin, lorsque l'empereur fit son entrée sur la place du marché « oultre et avec la belle résonnance desdictz trompettes y avoit au hault theatre de la maison de la ville ... grande quantité d'instrumentz que on dict clerons ou haultbois faisans grande mélodie. Et grand nombre de petiz enfans haultement crians à la mode italique

(23) id., f° Biiii^{ro}.
(24) id., f° Biiii^{vo}.
(25) id., f° Biii^{vo}.
(26) id., f° Cii^{ro}.
(27) id., f° Bii et Dupont, *op. cit.*, p. 64.
(28) Dupont, *op. cit.*, p. 64.
(29) id., p. 65.
(30) *Déclaration...*, f° D^{ro}.
(31) id., f° Bii^{vo}.

Imperio Imperio qui rendoit ledict marché et toute la ville en délectable joye et armonye » (32). Enfin, au Palais épiscopal terme de cette longue procession à travers la ville, Robert de Croy entouré de tout le chapitre accueille l'empereur devant la porte, les enfants de chœur sont vêtus de drap d'or et on présente à Charles une relique de la vraie croix et les Evangiles à baiser tandis que dans un tabernacle au haut d'un somptueux arc de triomphe se tiennent les chantres de l'évêque « qui chantoient mélodieusement chantz et motetz de musicque faictz et composez à l'honneur de sa majesté et union desdictz princes et signamment ung motet d'excellente musicque composé par maistre Jehan Courtois maistre de la chappelle dudict seigneur Révérendissime » (33). L'empereur entre alors dans l'église illuminée de nombreux flambeaux et, après avoir entendu le *Te Deum* chanté par les soixante-dix chantres « qui estoient sur le pulpite » (34), il se rend au Palais où il passe la nuit. Le lendemain 21 janvier l'empereur et les princes de France vont entendre la messe à la cathédrale où « les chantres de la chapelle ... estans sur le pulpite en hault en grand nombre et grosse mélodie chantoient le susdict motet de Courtois... Incontinent après lequel finy les vicaires chantres de ladicte église qui estoient XXXIII en nombre estans en bas audit cœur chantèrent à l'honneur de la glorieuse Vierge Marie le motet assavoir Preter rerum seriem ». Ce même jour Charles Quint quitte Cambrai et se rend à Valenciennes accompagné des seigneurs français, et passant de nouveau par le marché il y est salué par les trompettes et clairons du haut de la maison de la ville (35).

De ce compte rendu nous pouvons tirer quelques enseignements sur la vie musicale à la cathédrale de Cambrai. Le chroniqueur mentionne soixante-dix chantres, nombre qui semble considérable si l'on sait qu'à Malines, par exemple, le nombre des chantres ne dépassait pas douze et dix celui des enfants de chœur (36), que l'empereur lui-même ne paraît pas avoir eu plus de douze chantres et douze enfants de chœur attachés à sa chapelle (37), que les « gentlemen of the chapel » ne dépassaient guère une vingtaine et les « singing men and children » neuf à la cour de Henry VIII (38), enfin qu'à Cambrai même il n'y avait en 1409 que treize vicaires et dix enfants de chœur (39). Au service du soir tous les chantres réunis chantent le *Te Deum* tandis qu'à la messe du lendemain qui semble avoir été très solennellement célébrée, alors que les chantres de la chapelle de l'évêque chantent le motet de Courtois au pupitre en

(32) id., f° Biii^{vo}.
(33) id., f° Cii.
(34) id., f° Ciiii^{vo}.
(35) id., f° D^{vo} Diii^{vo}.
(36) G. Van Doorslaer, *La Maitrise de Saint Rombaut à Malines jusqu'en 1580*, dans *Musica sacra*, septembre 1936, p. 176 et 182.
(37) J. Schmidt-Goerg, *Nicolas Gombert*. Bonn, 1938, p. 47-72.
(38) H. Cart de La Fontaine, *The King's musick*. London 1909, p. 4 et 5.
(39) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, art. *Cambrai*. — Il est vrai que, à l'occasion de la visite de l'empereur, peut-être avait-on réuni à Cambrai tous les chantres des églises environnantes.

haut, au chœur en bas les trente-trois vicaires chantres entonnent ensuite le motet à la Vierge. Cette large participation de la musique religieuse vocale à la cérémonie n'a rien qui puisse surprendre puisqu'on sait que les chanteurs flamands étaient depuis longtemps célèbres et qu'à la chapelle papale on trouvait déjà au XV^e^ siècle un grand nombre de chantres venant de Cambrai. D'autre part, il y avait longtemps aussi que la maîtrise de la cathédrale était réputée pour l'excellence de ses exécutions et Philippe de Luxembourg écrivait en 1428 que pour les « beaux chants » elle l'emportait sur « les autres églises de tout le monde » (40). A Valenciennes où l'empereur se rend en quittant Cambrai et qui appartient aussi à son domaine, il n'est pas question de chantres mais seulement de musique instrumentale : les fifres et tambours qui vont à sa rencontre, les trompettes de sa majesté qui sonnent fort mélodieusement, les ménétriers de la ville qui du haut de la Bretesque jouent au passage de l'empereur tandis que des hautbois se tiennent devant l'église de Saint-Géry; au soir on allume un grand feu sur le marché où, sur un arc triomphal on a placé des joueurs de hautbois qu'il fait « moult bon ouyr pour leurs chansons nouvelles » (41).

Pour l'entrée de Cambrai, le chroniqueur nous fournit donc trois titres de motets. De celui qui se chanta au Mystère de la Sainte Trinité, *O vera unitas,* les paroles ne se retrouvent à ma connaissance dans aucune des compositions qui nous sont parvenues et qui auraient pu être chantées à cette occasion. Ne s'agit-il pas là d'un motet composé spécialement pour la circonstance et qui célébrait l'union des deux monarques ? L'un des deux motets chantés à l'église, *Praeter rerum seriem,* est cité lui aussi sans nom d'auteur, mais on peut penser qu'il s'agit du motet de Josquin à six voix qui se trouve dans près de vingt sources manuscrites et six recueils imprimés dont le dernier en 1558 (42). A toutes ces preuves de la faveur particulière dont jouissait cette œuvre, on peut ajouter que dans le *Florilegium selectissimarum cantionum,* vaste anthologie réunie en 1603 par Erhard Bodenschatz à l'usage des écoles, figure encore ce motet d'après la « Parode ad Josquini » qu'en avait faite Sethus Calvisius (43). En 1540 la réputation de Josquin, mort depuis près de vingt ans (1521), était encore loin de s'éteindre. Peut-être avait-il eu avec Cambrai des liens assez étroits et il est probable qu'il y avait séjourné quelque temps. Cependant aucun document n'a permis jusqu'à présent d'en faire la preuve. En tout cas il avait passé ses dernières années et il était mort à Condé, c'est-à-dire à quarante-cinq kilomètres de Cambrai et il est vraisemblable, puisqu'il était encore un maître très écouté, que ce voisinage lui avait permis d'exercer une influence plus

(40) J. Houdoy, *op. cit.,* p. 58.
(41) *La triumphante et magnificque entrée de l'empereur Charles... en sa ville de Valentiennes 1539.* Rouen, Jehan Lhomme 1539 et L. P. Gachard, *op. cit.,* p. 587-591.
(42) Edité par A. Smijers dans les œuvres complètes de Josquin, *Motetten* II, p. 21.
(43) *Florilegium selectissimarum cantionum praestantissimorum aetatis nostrae autorum,* Lipsiae 1603, n° 85.

directe sur la vie musicale de la ville. D'ailleurs, la seule beauté du motet *Praeter rerum seriem* suffirait à justifier le choix qu'en avaient fait les chanoines de Cambrai.

Le troisième motet cité et publié dans le livret, *Venite populi terrae* est celui que Jean Courtois, maître de chapelle à la cathédrale, avait composé tout spécialement pour la venue de l'empereur et qu'on exécuta deux fois devant lui. A une époque où la nouveauté en art était une des qualités appréciées, il est évident que le monarque a dû considérer qu'on lui rendait avec une œuvre de cette valeur un hommage tout particulier. Car, bien que les paroles en soient conventionnelles et bien que Courtois y montre plus de souci de plaire que de désir d'innover, ce motet peut figurer dignement à côté de celui de Josquin. Evidemment, il est d'une esthétique plus sage et ses effets sont moins hardis; mais le compositeur montre cependant qu'il avait su profiter de la tradition musicale que depuis plus d'un siècle les grands maîtres avaient implantée à Cambrai. Nous en donnons la transcription intégrale à la suite de cette étude.

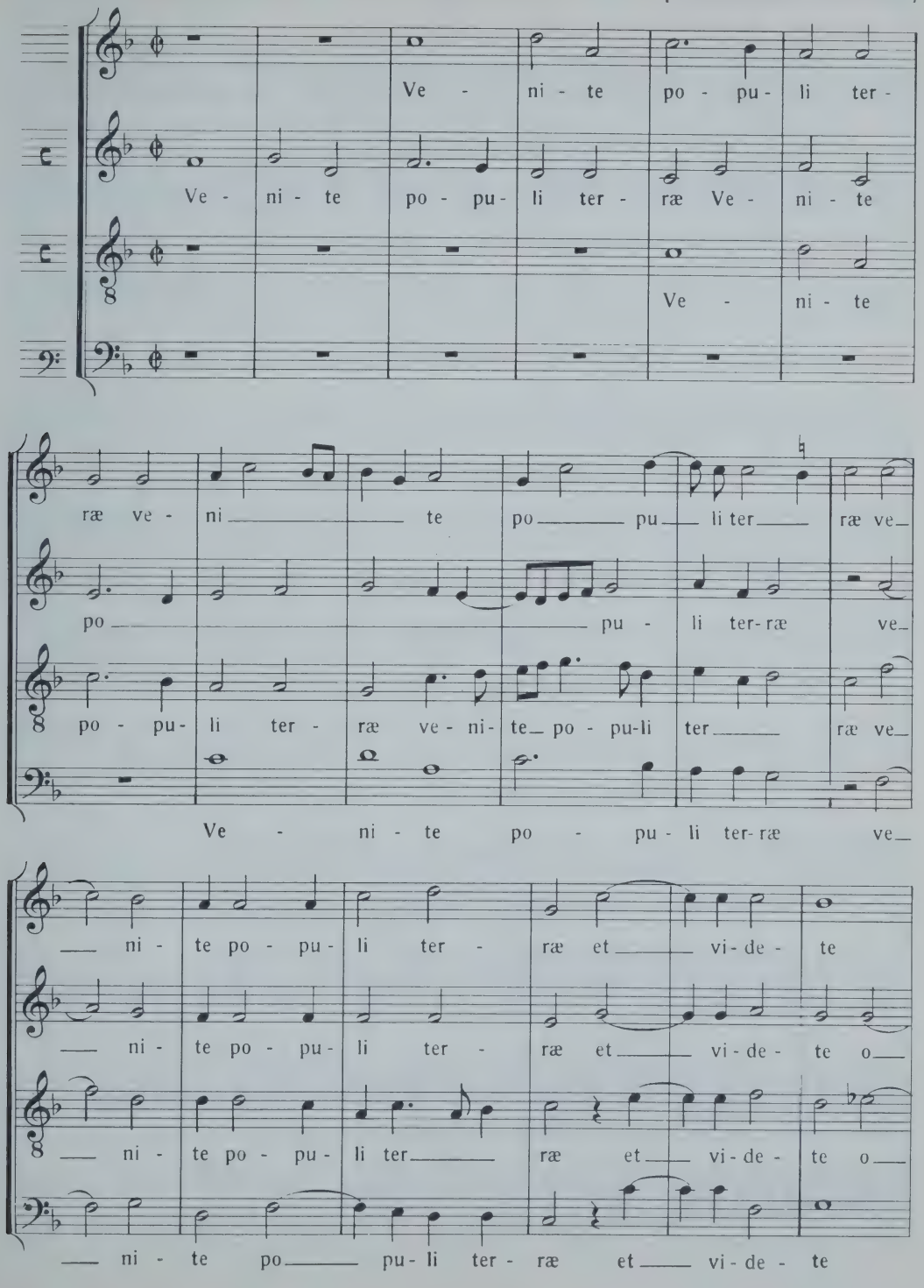
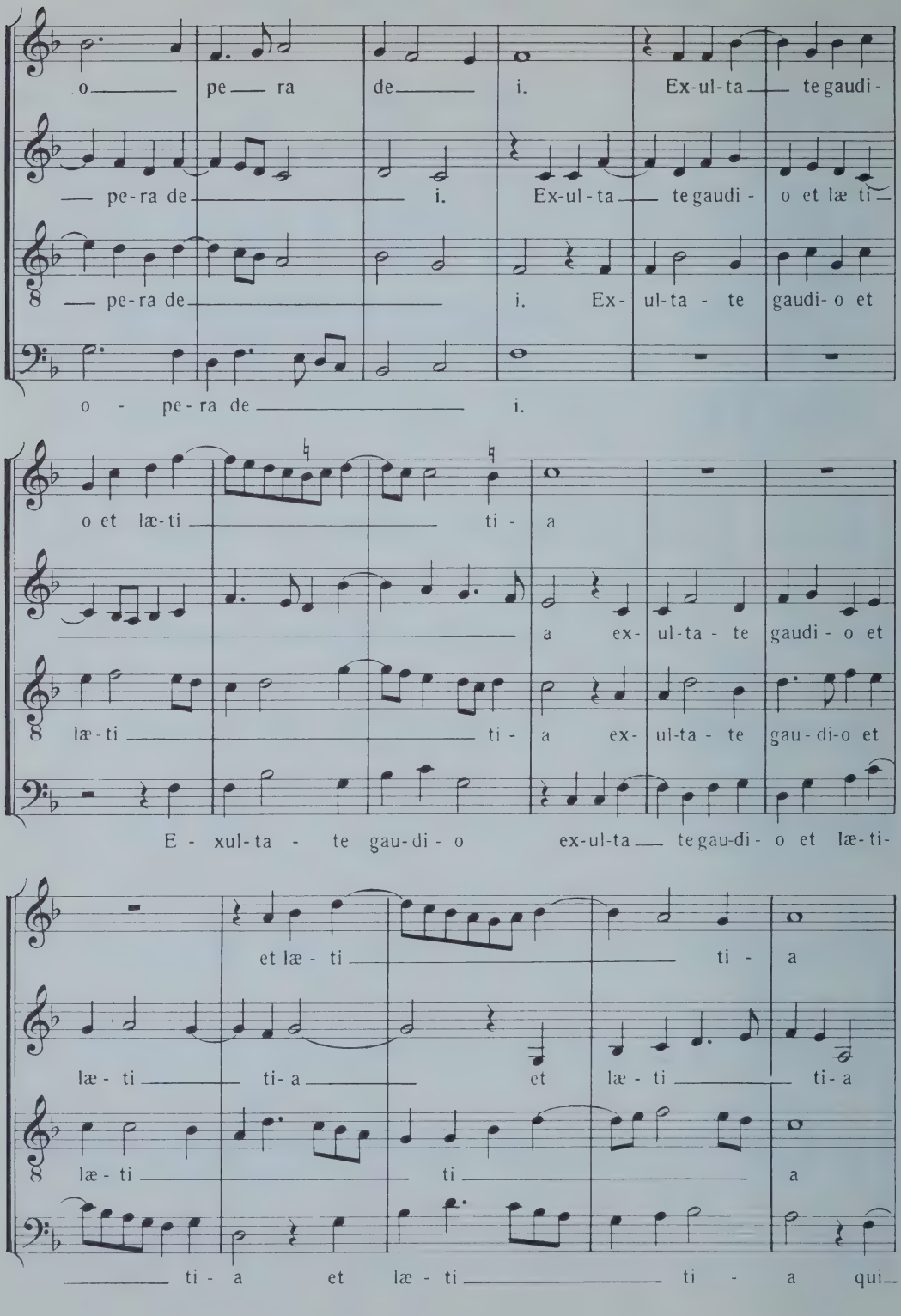
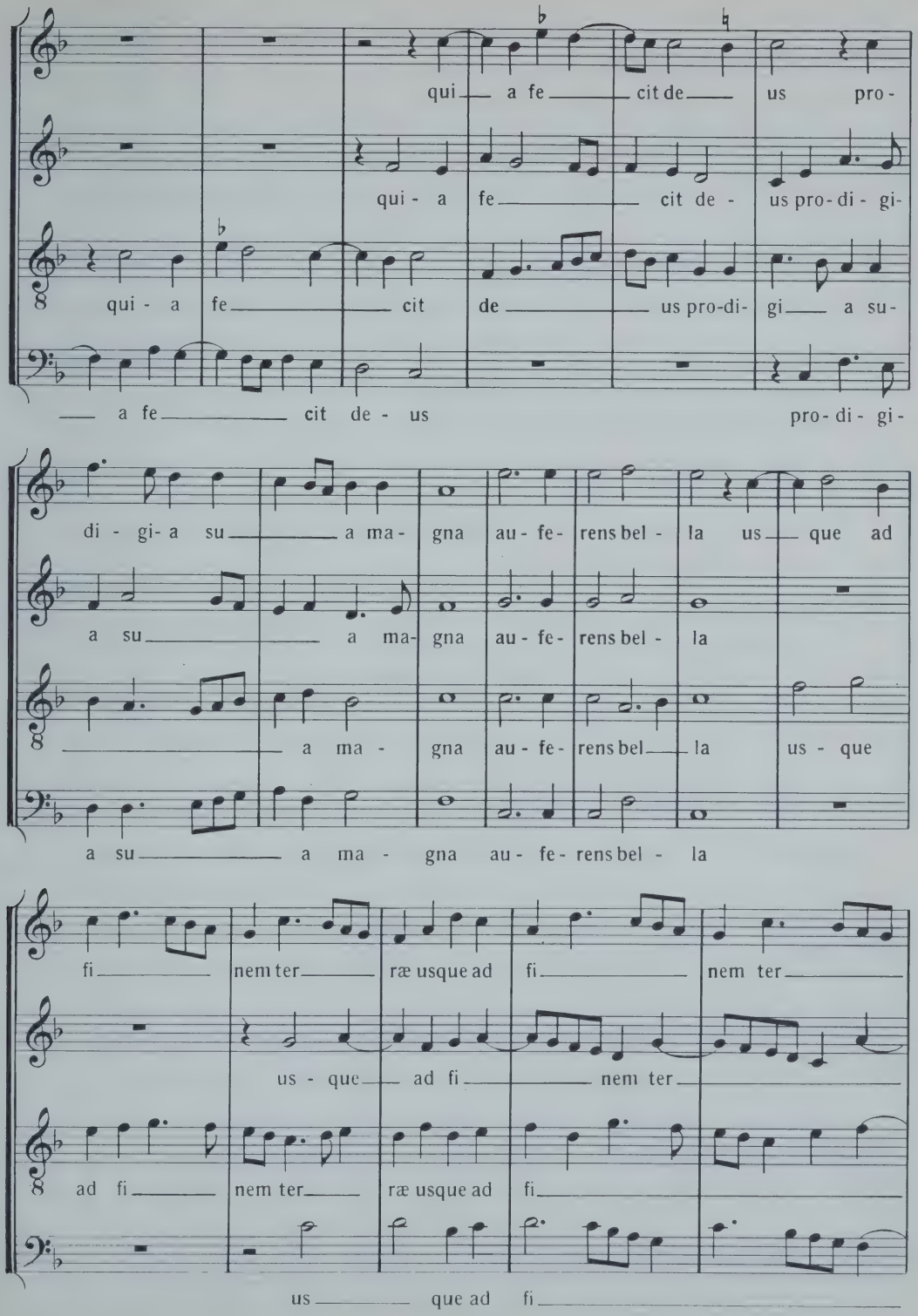
Comme toutes les cérémonies de ce genre, celle-ci est le reflet de la « physionomie » de la ville qui l'a organisée, en même temps que de la personnalité du récipiendaire. Dans cette ville épiscopale qui était aussi une ville libre et qui, comme les grandes cités flamandes, devait sa prospérité à l'activité d'une bourgeoisie commerçante, si la part de l'Eglise ne pouvait manquer d'être prépondérante, on ne peut être étonné non plus de l'aspect bourgeois de la réception : la fête ne s'enferme pas dans l'intérieur du palais, mais se déroule dans les rues de la ville que les corporations avaient somptueusement ornées et où elles avaient organisé des spectacles. Pour ceux-ci, des sujets bibliques avaient été choisis de préférence aux légendes mythologiques, non pas tant seulement parce que l'esprit de la Renaissance n'avait pas encore détrôné le Moyen Age, mais plutôt parce que le peuple était plus accessible au « mystère » qu'à l'allégorie à l'antique et aussi parce que ce souverain « catholique », dont la doctrine première fut toujours la défense de sa religion, ne pouvait manquer d'être sensible à cet aspect particulier. D'autre part, lorsqu'on sait que Charles Quint ne considérait pas la musique seulement comme l'ornement superflu de toute cérémonie princière, mais qu'il était profondément instruit en cet art, on comprend que l'on se soit donné la peine de commander en son honneur un motet de valeur et de lui en donner des exécutions fastueuses.

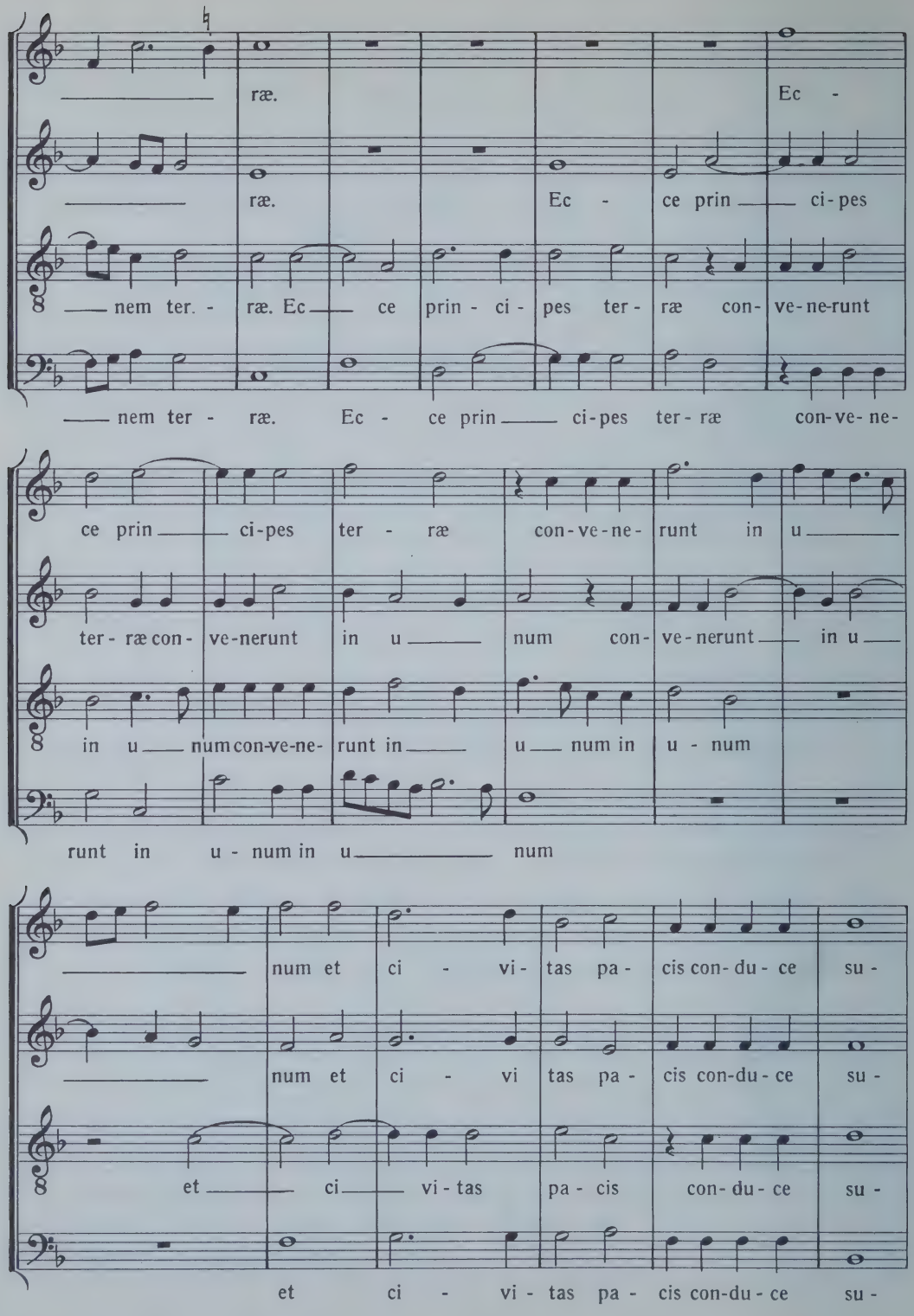
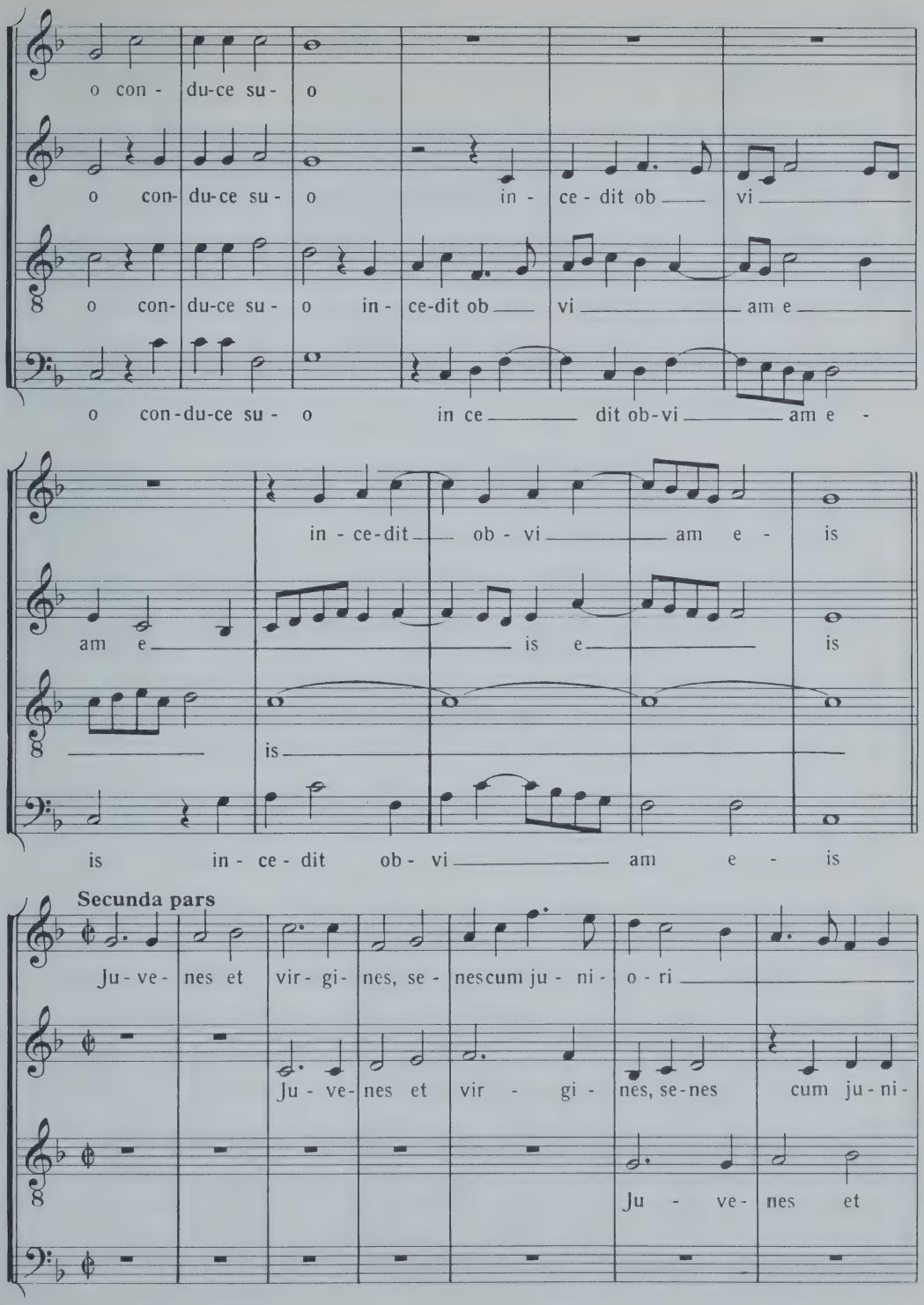
Cependant, on ne peut s'empêcher de penser que cette brillante réception cachait bien des inquiétudes politiques. Sous ces signes extérieurs de paix entre le roi de France et l'empereur, cette paix qui faisait l'objet de l'un des spectacles de la rue et que l'on glorifiait dans les motets, se dissimulaient des éléments de discorde qu'un avenir proche n'allait que trop ouvertement démasquer. Il est certain que Charles n'avait pas entrepris sans appréhension ce long voyage à travers la France, et que son arrivée à Cambrai marquait pour lui une détente. Par contre, les deux princes fils de François I[er] qui l'accompagnèrent dans son domaine jusqu'à Cambrai et Valenciennes ne s'y sentaient pas aussi en sécurité

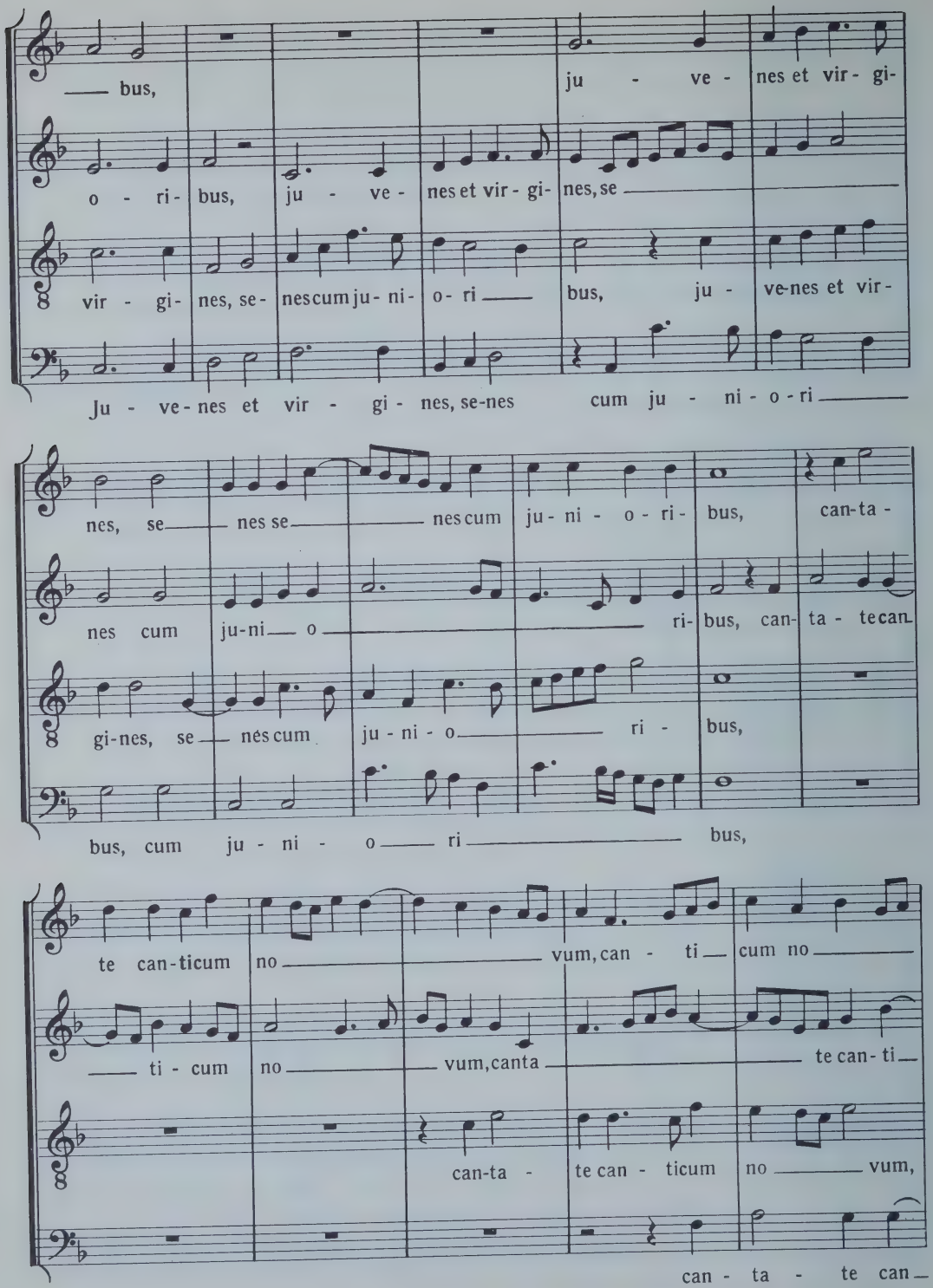
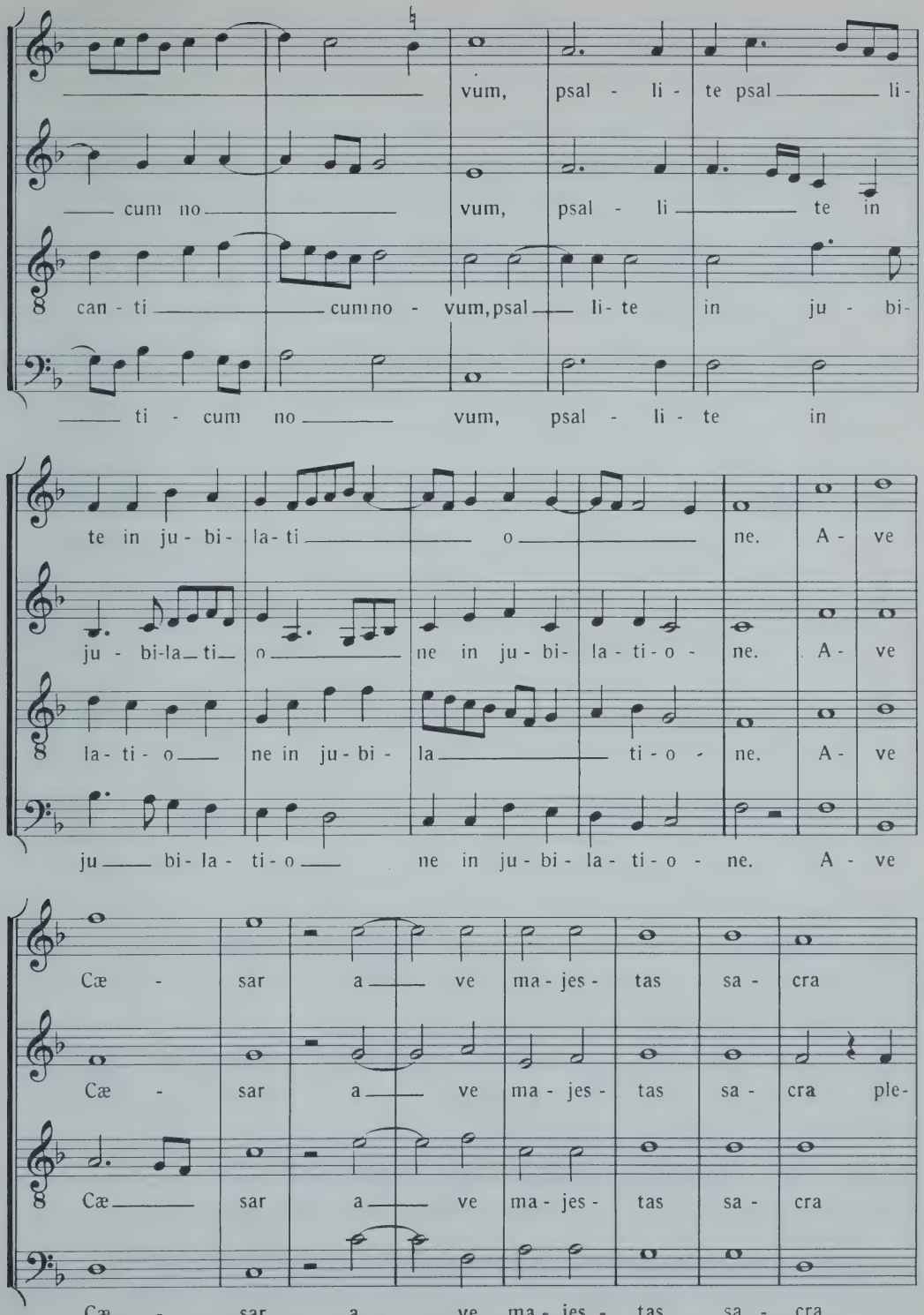
et s'empressèrent de partir aussitôt les fêtes finies. Et que dire de la duplicité de ce souverain qui, trois ans plus tard asservira la ville, la privant pour toujours de cette liberté dont elle avait eu jusqu'alors le privilège ? Robert de Croy avait-il espéré pouvoir « acheter » ainsi la bienveillance de l'empereur et préserver la liberté future de son petit état ? Alors il faudrait conclure que, si sur le plan artistique la réception fut une pleine réussite, sur le plan politique elle marque une vaste défaite diplomatique de ses organisateurs. Seul, peut-être, le peuple, ignorant des problèmes politiques, ne participa pas à cette immense duperie, ce peuple dont il avait fallu réveiller l'enthousiasme par la promesse de récompenses en bel argent sonnant. Pour lui la venue de l'empereur n'avait été qu'une occasion de plus de se réjouir et d'organiser une triomphante et magnifique entrée.

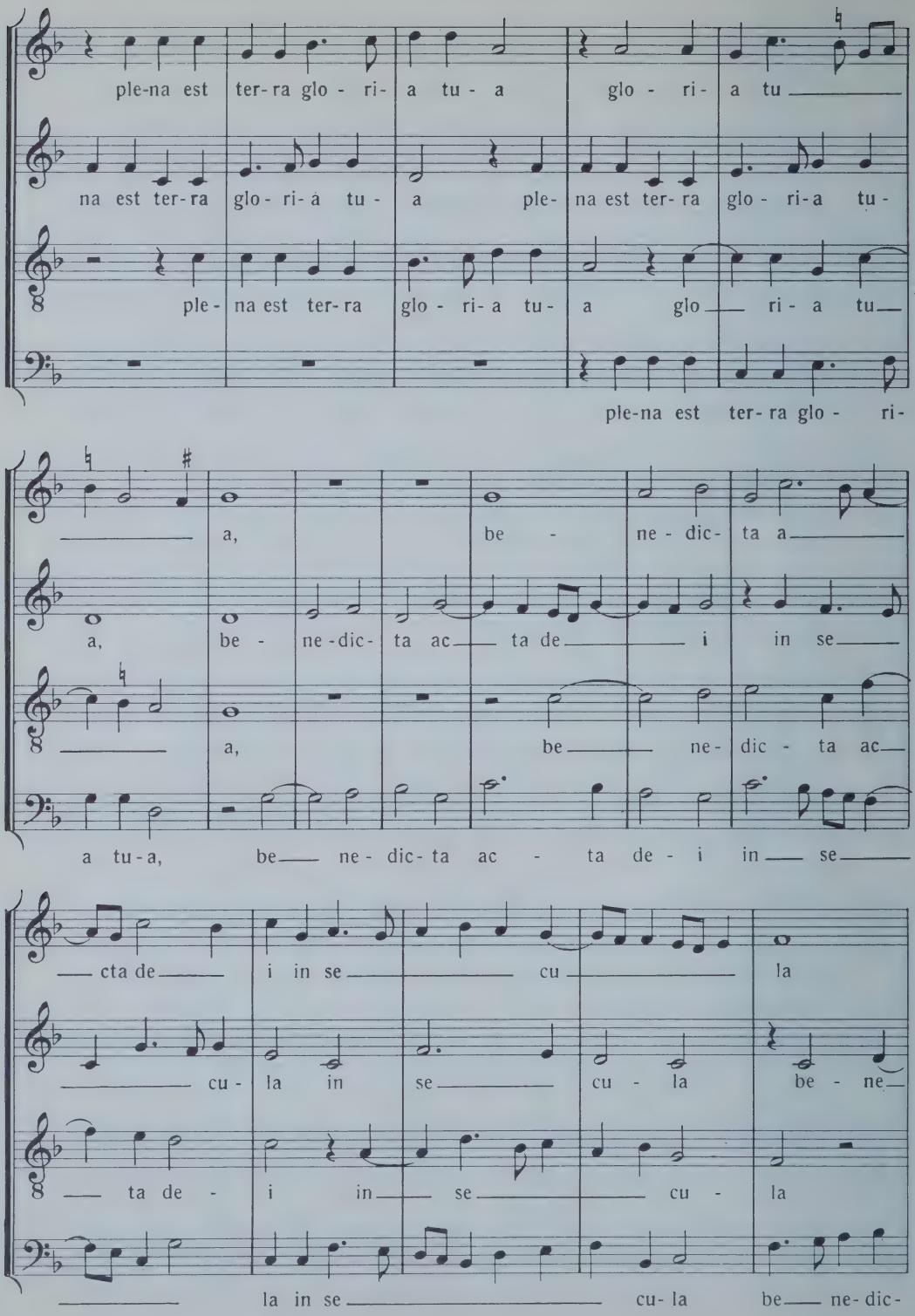
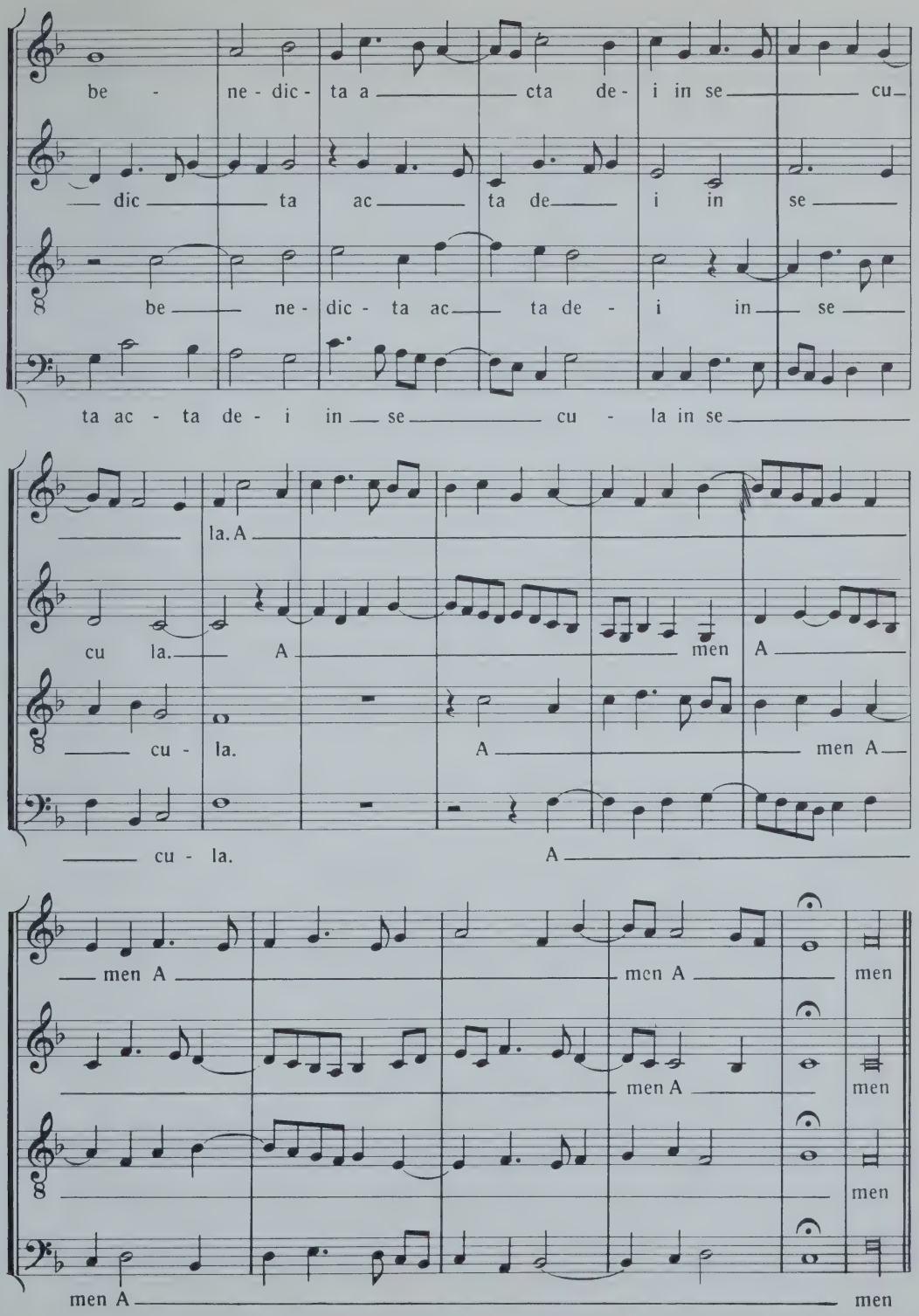
Motet « Venite populi terrae »

Jean Courtois

[Valeurs réduites de moitié]


o pe ra de i. Ex-ul-ta te gaudi-
pe-ra de i. Ex-ul-ta te gaudi - o et læ ti
pe-ra de i. Ex- ul-ta - te gaudi- o et
o - pe-ra de i.
o et læ-ti ti - a
a ex- ul-ta - te gaudi - o et
læ-ti ti - a ex- ul-ta - te gau-di-o et
E - xul-ta - te gau-di - o ex-ul-ta te gau-di - o et læ-ti-
et læ - ti ti - a
læ - ti ti-a et læ - ti ti-a
læ - ti ti a
ti - a et læ - ti ti - a qui

qui a fe cit de us pro-
qui - a fe cit de - us pro-di - gi-
qui - a fe cit de us pro-di- gi a su-
a fe cit de - us pro-di- gi-
di - gi- a su a ma- gna au- fe- rens bel - la us que ad
a su a ma- gna au - fe- rens bel - la
a ma - gna au - fe- rens bel la us - que
a su a ma - gna au - fe- rens bel - la
fi nem ter ræ usque ad fi nem ter
us - que ad fi nem ter
ad fi nem ter ræ usque ad fi
us que ad fi


ræ. Ec -
ræ. Ec - ce prin - ci - pes
nem ter. - ræ. Ec - ce prin - ci - pes ter - ræ con- ve-ne-runt
nem ter - ræ. Ec - ce prin - ci-pes ter-ræ con-ve-ne-
ce prin - ci-pes ter - ræ con-ve-ne- runt in u -
ter - ræ con- ve-nerunt in u - num con- ve-nerunt - in u -
in u - num con-ve-ne- runt in - u - num in u - num
runt in u - num in u - num
num et ci - vi- tas pa- cis con- du - ce su -
num et ci - vi tas pa - cis con-du - ce su -
et ci - vi - tas pa - cis con- du - ce su -
et ci - vi - tas pa - cis con-du - ce su -

o con - du-ce su - o
o con- du-ce su - o in - ce - dit ob vi
o con- du-ce su - o in - ce-dit ob vi am e
o con-du-ce su - o in ce dit ob-vi am e -
in - ce-dit ob - vi am e - is
am e is e is
is
is in - ce - dit ob - vi am e - is
Secunda pars
Ju - ve - nes et vir - gi - nes, se - nescum ju - ni - o - ri
Ju - ve- nes et vir - gi - nes, se-nes cum ju-ni-
Ju - ve- nes et


— bus, ju - ve - nes et vir - gi-
o - ri - bus, ju - ve - nes et vir - gi- nes, se —
vir - gi- nes, se - nes cum ju - ni - o - ri — bus, ju - ve-nes et vir -
Ju - ve - nes et vir - gi - nes, se-nes cum ju - ni - o - ri —
nes, se — nes se — nes cum ju - ni - o - ri - bus, can-ta -
nes cum ju-ni — o — ri - bus, can - ta - te can
gi-nes, se — nes cum ju - ni - o — ri - bus,
bus, cum ju - ni - o — ri — bus,
te can-ticum no — vum, can - ti — cum no —
— ti - cum no — vum, canta — te can - ti —
can-ta - te can - ticum no — vum,
can - ta - te can —

vum, psal - li - te psal li -
cum no vum, psal - li te in
can - ti cum no - vum, psal li - te in ju - bi -
ti - cum no vum, psal - li - te in
te in ju - bi - la - ti o ne. A - ve
ju - bi-la ti o ne in ju - bi - la - ti - o - ne. A - ve
la - ti - o ne in ju - bi - la ti - o - ne. A - ve
ju bi - la - ti - o ne in ju - bi - la - ti - o - ne. A - ve
Cæ - sar a ve ma - jes - tas sa - cra
Cæ - sar a ve ma - jes - tas sa - cra ple -
Cæ sar a ve ma - jes - tas sa - cra
Cæ - sar a ve ma - jes - tas sa - cra


ple-na est ter-ra glo - ri- a tu - a glo - ri- a tu
na est ter-ra glo- ri-a tu - a ple- na est ter-ra glo - ri-a tu-
ple- na est ter-ra glo - ri-a tu- a glo ri - a tu
ple-na est ter-ra glo - ri-
a, be - ne-dic- ta a
a, be - ne-dic- ta ac ta de i in se
a, be ne- dic - ta ac
a tu-a, be ne- dic-ta ac - ta de - i in se
cta de i in se cu la
cu - la in se cu - la be - ne
ta de - i in se cu - la
la in se cu- la be ne-dic-

be - ne - dic - ta a cta de - i in se cu
dic ta ac ta de i in se
be ne - dic - ta ac ta de - i in se
ta ac - ta de - i in se cu - la in se
la. A
cu la. A men A
cu - la. A men A
cu - la. A
men A men
men A men
men A men
men A men

LA " FÊTE DE RHÉTORIQUE " DE GAND (1539)

par Pierre BRACHIN
Professeur à la Sorbonne

Au début de mars 1539, des messagers se répandirent à travers Flandre et Brabant, Hollande et Zélande, dans le Hainaut et jusqu'en Artois, pour faire savoir aux Chambres de Rhétorique des diverses villes et bourgades que la Chambre gantoise à l'emblème de la Fontaine les conviait, pour le mois de juin, à une grande compétition, précédée en avril d'un concours de « refrains » (1).

Ainsi s'annonçait un événement qui allait faire date, et non pas seulement dans la petite histoire. Car s'il y eut, avant et après, des réunions aussi somptueuses et même davantage, aucune ne mérite autant, pensons-nous, de retenir l'attention que la fête de 1539.

Faite selon le procédé habituel (2), l'invitation émanait d'une Chambre fameuse entre toutes. La « Fontaine », dont le blason représentait « une tour se dressant au milieu d'un bassin, et d'où l'eau jaillissait de tous côtés par trois ouvertures, pour rappeler la sainte Trinité » (3), comptait parmi les plus anciennes Chambres des Pays-Bas méridionaux, berceau de la Rhétorique : comme le « Saint-Esprit » de Bruges et les « Violiers » d'Anvers, elle remontait à la première moitié du XV^e^ siècle (4). Ses statuts avaient été approuvés par les échevins le 9 décembre 1448 (5). Il existait bien trois autres Chambres à Gand (6), mais leur prestige, au regard du sien, était modeste. La supériorité de la « Fontaine » avait même été officiellement sanctionnée en 1476 par un privilège de

(1) Sur les refrains, dont je ne parlerai pas davantage, car ils ne constituent qu'un prélude à la fête, cf. A. Van Elslander, « Het refreinfeest te Gent in 1539 », in : *Jaarboek van « De Fonteine »*, 1944, pp. 38 ss. et, du même, *Het refrein in de Nederlanden tot 1600*, 1953, pp. 197-208.
(2) J. J. Mak, *De Rederijkers*, 1944, p. 93.
(3) Ph. Blommaert, *Geschiedenis der Rhetorykkamer : de Fonteyne te Gent*, 1847, p. 18.
(4) Mak, 12.
(5) Texte des statuts dans Blommaert, 98 ss.
(6) P. Claes, *Histoire du théâtre à Gand*, 1892, I, 1 ss.

Charles le Téméraire, stipulant que « ceulx d'icelle confrarie soient avant tous aultres préférés à jouer esbatemens, mistères et histoires, qui se feront en nostre dicte ville de Gand, sans qu'ils soyent tenuz de lothir ou geter sort, ainsy qu'il a esté faict par cydevant » (7). Cette faveur du pouvoir n'empêcha pas les « fontainistes » de protester énergiquement lorsqu'en 1493 Philippe le Beau, pour mieux tenir en main l'activité des Rhétoriqueurs, prétendit grouper les Chambres et les soumettre au contrôle d'un nouvel organe fondé par lui. La tentative échoua. Il n'en résulta qu'une certaine coopération entre Chambres brabançonnes, et la « Fontaine » pouvait, en 1517 encore, se proclamer fièrement « la principale Chambre de Rhétorique dans le pays et comté de Flandre » (8).

Peu soucieux à cet égard d'épouser les rancunes de son prédécesseur, Charles Quint ne fit, semble-t-il, aucune difficulté pour accorder, sur le conseil de la régente Marie de Hongrie et de ses conseillers, la permission d'organiser la fête. Ce fut l'objet de l' « octroi » du 3 février 1538. Vu que les échevins et doyens de Gand ont conçu ce projet « en considération de la bonne paix survenue entre Nous et le roi de France, et pour diverses autres raisons », en particulier « pour l'augmentation du négoce et du gagne-pain, qui y est fort restreint, et pour inciter les habitants de toutes les autres villes et places des pays de par deçà à respecter et à cultiver l'art de rhétorique », l'Empereur, non seulement autorise les Jeux, mais prévoit un « sauf-conduit » pour tous ceux qui viendront à la fête, ainsi que pour leur famille et leurs domestiques : depuis le quinzième jour précédant la fête jusqu'au quinzième jour la suivant, ils ne pourraient être inquiétés « pour cause d'aucune dette, obligation, rente ou autres affaires civiles », — exception faite cependant pour les ennemis et débiteurs de l'Empereur lui-même ! (9).

Un détail notable, c'est que dans le texte de cet octroi le terme de « landjuweel » ne figure nulle part. On le chercherait tout aussi vainement dans les autres documents contemporains relatifs à 1539 : diverses éditions des refrains et des jeux, comptes, correspondances ou chroniques. Cet aspect des choses n'a été mis en lumière que récemment (10). Il semble prouvé désormais que les « landjuwelen » constituent une catégorie très spéciale parmi les concours de rhétorique. Il n'y en eut en tout et pour tout que sept : le premier se donna à Malines en 1515, le dernier à Anvers en 1561. Leur apparition est donc assez tardive : le concours le plus anciennement connu est celui de Dunkerque en 1426; particulièrement brillants furent ceux de Hulst en 1483 et d'Anvers en 1496. D'autre

(7) Texte du privilège dans Blommaert, 104 ss.

(8) Mak, 14; L. et J. van Boeckel, « Landjuwelen en Haagspelen in de XVde en de XVIde eeuw », in : *Jaarboek van « De Fonteine »*, 1943, p. 42.

(9) Texte de l'octroi dans Blommaert, 109 ss. L'année se terminant alors à Pâques, il faut lire : 3 février 1539.

(10) Par L. et J. van Boeckel, dans l'art. cité, puis par G. Jo Steenbergen, *Het Landjuweel van de Rederijkers* [1951], 41 ss, 70 ss. Cette thèse a été implicitement adoptée par J. Van Mierlo : cf. le chapitre qu'il consacre aux jeux de Gand dans la *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*, II (2e éd.), 333-339.

part, après 1515 l'institution des « landjuwelen » ne mit pas immédiatement fin aux autres compétitions — on le voit précisément par l'exemple de Gand.

Les « landjuwelen » proprement dits se caractérisent : 1) par le fait qu'ils se déroulent tous en Brabant, avec participation exclusive des Chambres brabançonnes (il faut donc prendre ici le terme de « land » en un sens restrictif) ; 2) par ce qu'ils forment un cycle, la Chambre qui a remporté le prix étant obligée d'organiser la compétition suivante, en accroissant le prix. Or ce prix — 3e trait distinctif — récompense le meilleur « esbattement », c'est-à-dire la meilleure pièce comique. Alors qu'à Hulst par exemple, en 1483, le prix était allé au meilleur « spel van sinne » — on appelait ainsi les pièces sérieuses —, c'est encore l'esbattement qui fera l'objet principal du concours d'Anvers en 1561 (11). Sans doute, on y joua aussi un « spel van sinne », mais pour la première fois dans l'histoire des « landjuwelen », et à titre accessoire. Cet attachement au comique est d'autant plus curieux qu'il allait à l'encontre de l'évolution des idées chez les Rhétoriqueurs, telle qu'elle se manifeste notamment dans l'*Art de Rhétorique* de Mathieu de Castelein. Il ne peut s'expliquer que par les habitudes empruntées aux concours de tir à l'arc qui portaient aussi, et depuis beaucoup plus longtemps, le nom de « landjuwelen ». Si la question des rapports initiaux entre Rhétoriqueurs et tireurs à l'arc (« schutters ») reste très discutée, nul ne conteste que ceux-ci aient exercé sur ceux-là une influence considérable. Et c'est vrai, non seulement des « landjuwelen », mais aussi des autres fêtes. Il ne faut pas s'exagérer l'importance du distinguo, ses auteurs eux-mêmes le reconnaissent : pour le spectateur, la différence n'était pas immense (12). On comprend que les modernes s'y soient longtemps trompés et qu'éblouis par l'éclat du « landjuweel » d'Anvers, qui se trouva être la dernière grande compétition de rhétorique, ils aient inconsciemment étendu la portée du terme.

Avant d'en venir à la description de la fête de Gand, voyons quels furent les participants. La liste frappe d'abord par l'inégalité de la répartition géographique. Sur les 19 Chambres qui ont répondu à l'appel, 15 sont flamandes : la Flandre occidentale est représentée par Bruges, Courtrai, Ypres, Nieuport, Leffinge, Messines, Nieuwkerke, Tielt, Menin, Loo et Bergues Saint-Winocq ; la Flandre orientale par Audenarde, Kapryke et Deinze ; la Flandre septentrionale par Axel. Du Hainaut, seule est venue la Chambre d'Enghien, et malgré la renommée de Bruxelles et d'Anvers il est clair que le Brabant, en envoyant seulement trois Chambres (la troisième est celle de Tirlemont), n'a pas montré trop de zèle. Cette réserve serait-elle une séquelle des différends consécutifs à l'initiative de Philippe le Beau ?

(11) Van Boeckel, 41 ; Steenbergen, 102. — Si donc les « Violiers » d'Anvers furent chargés d'organiser le *landjuweel* de 1561, ce n'est pas — comme on l'a souvent pensé — parce que leur *spel van sinne* avait été primé au concours de Gand, mais bien parce qu'ils avaient *aussi* remporté le 1er prix au *landjuweel* de Diest en 1541, avec leur esbattement *Hanneken Leckertant* (Van Boeckel, 50 s.).

(12) Steenbergen, 72 (n. 26) et 195.

Un exemple montre avec quelle ardeur, en Flandre du moins, on se mit à l'œuvre. Assurés de l'appui de leurs échevins, les Rhétoriqueurs de Tielf firent appel à l'aide de tous les habitants de la ville et du district. « Cette invitation est accueillie dans l'enthousiasme. Plusieurs nobles et autres personnes de marque se font inscrire comme voulant apporter leur contribution à la préparation de ces grandes fêtes. Pour donner une idée de cet enthousiasme général, il suffira de dire que dans la seule commune de Pittem une cinquantaine de personnes vinrent se joindre à notre Chambre ». Un tel déploiement de forces entraînait des frais. Supportés en théorie par les Rhétoriqueurs, en fait par la ville, ils s'élevèrent à 479 livres et 15 escalins de Paris. C'était d'ailleurs encore assez peu de chose — mais les deux localités n'avaient peut-être pas la même importance ni les mêmes ressources ? — en face de ce que dépensa Audenarde : 2 280 livres 19 escalins et 3 deniers. « Somme considérable pour l'honneur d'une petite ville, surtout à un moment où chacun avait à se plaindre des intolérables impositions qui pesaient sur le pays ». Aussi, un peu partout, les Commissaires préposés à la vérification des comptes municipaux firent-ils la moue. A Tielt, ils ne ratifièrent la dépense qu'à condition que les prix remportés par la Chambre resteraient propriété de la ville. A Audenarde ils inscrivirent en marge de cet article : « *Transeat,* vu que le voyage et les frais ont été faits suivant la résolution *vanden ghemeenen* », c'est-à-dire du Grand Conseil des Villes, supprimé en 1540 par l'Empereur. A Kapryke, ils interdirent « expressément de faire à l'avenir des dépenses aussi excessives » (13).

Sur le déroulement même de la fête, nous sommes assez pauvrement informés. Les sources sont de trois sortes : 1) la liste (d'ailleurs incomplète) des prix, donc des épreuves. Celles-ci comprenaient, outre les « refrains » et les « spelen van sinne » : l'entrée solennelle, le « kerkgang », c'est-à-dire la procession qui suivait l'entrée, l'esbattement, les chansons (« liedekens »), le concours de blasons; des récompenses étaient également prévues pour « qui ferait le mieux le fou », pour la Chambre qui aurait parcouru le plus long chemin, pour celle qui offrirait les plus belles illuminations, etc. 2e source : les textes. Malheureusement, ne nous sont parvenus que les textes qui ont été imprimés, c'est-à-dire ceux des refrains et des « spelen van sinne ». 3e source : les notes prises par un secrétaire des échevins de Tielt, et les chroniques de

(13) *Jaerboeken der aloude Kamer van rhetorika van rhetorika Het Roosjen te Thielt* door Alfons L. de Vlaminck, 1862, pp. 80 et 104. — D. J. Vander Meersch, « Kronyk der Rederykkamers van Audenaerde », in : *Belgisch Museum,* VII, 1843, p. 41. — Fr. de Potter et J. Broeckaert, *Gesch. van de gemeenten van Oost-Vlaanderen,* 2de reeks, II, 147. — Il faut espérer que les Gantois , puissance invitante, ne demeurèrent pas en reste de générosité. On a conservé le texte d'une « supplication » adressée par les « Fontainistes » aux dirigeants des corporations, où il est dit que les échevins, dans l'intérêt général, ont consenti à contribuer pour une « somme raisonnable » et où les commerçants sont invités à les imiter. Le Prince et toute la Chambre comptent bien que chacun fera son devoir. Cet appel, selon le chroniqueur, ne fut pas reçu dans tous les milieux avec une égale faveur (*Chronijcke van Ghendt door Jan van den Vivere,* éd. Fr. de Potter, 1185, pp. 60 ss.). Cf. aussi infra p. 276 s.

Tielt et d'Audenarde, auxquelles nous nous sommes déjà référé tout à l'heure. Encore leurs indications ne concernent-elles guère que l'entrée solennelle.

Celle-ci eut lieu le 8 juin. La délégation de Tielt avait à sa tête le Prince de la Chambre, Jacob Wijbode, flanqué de la Municipalité, du jonkheer Joris van Claerhout, seigneur de Hamme, du jonkheer Van Poucke et d'autre personnes notables de la ville et des environs. Ils étaient uniformément vêtus de vert. « Le spectacle que la Chambre de Tielt, avec ses innombrables membres, ses magnifiques costumes de corporation, ses somptueuses parures, ses blasons aux riches peintures, son étendard, offrait à cet instant, devait être digne d'admiration, et dépasser de loin celui des compagnies rivales, attendu par les Rhétoriqueurs de Tielt remportèrent le premier prix », 3 coupes d'argent (14). Ceux d'Audenarde durent se contenter du troisième. Pourtant leur défilé avait été imposant lui aussi : « Tous, je veux dire la plus grande partie des gentilhommes, bourgeois, marchands et autres habitants ou voisins, s'étaient joints à la compagnie, en grand nombre et foule, pour la gloire de notre ville et pour faire honneur à la ville de Gand, capitale du pays de Flandre ». Le Prince, spécialement élu pour cette occasion, n'était autre que le noble et puissant seigneur de Joigny, baron de Pamel, Marke, Renaix et autres lieux. Tous ceux qui l'escortaient portaient vêtements de couleur orange. La chronique ajoute que rouges étaient les chausses, les ceintures et les chapeaux surmontés de plumes blanches (15).

L'usage voulait que « durant l'entrée solennelle, et même durant la procession, les *fous* intervinssent pour distraire la foule par leur drôleries et leurs sorties bouffonnes ». Ce fut certainement aussi le cas à Gand, toutefois nous manquons de détails. De même nous nous doutons bien que le soir il y eut toutes sortes de réjouissances, qu'on alluma feux d'artifice, torches, lanternes et « tonneaux à poix ». Mais la seule indication précise, c'est que pour cette épreuve Tielt reçut le deuxième prix : une salamandre d'argent (16).

Venons-en à l'essentiel, les « spelen van sinne ». La représentation dura du 12 au 23 juin, ce qui — compte tenu des autres épreuves — laisse à penser qu'on joua une pièce par demi-journée (17). Elles sont d'ailleurs assez courtes, et cette relative brièveté était très probablement de rigueur : le nombre des vers ne varie que de 492 à 590. Contrairement à ce qui se faisait le plus souvent jusque-là, le sujet avait été imposé par la « carte » d'invitation. Il s'agissait de faire voir « welc den mensche stervende meesten troost es », c'est-à-dire, selon une traduc-

(14) DE VLAMINCK, 91. Les mêmes hauts personnages honorèrent encore de leur présence la fête que les Rhétoriqueurs de Tielt, une fois rentrés chez eux, donnèrent pour célébrer leurs victoires, et au cours de laquelle ils jouèrent notamment leur « spel van sinne ». Le jonkheer Van Poucke, qui était là avec toute sa famille, se vit gratifier de 4 brocs de vin du Rhin (DE VLAMINCK, 104).

(15) VANDER MEERSCH, 40 s.

(16) DE VLAMINCK, 91.

(17) L'ordre dans lequel les différents « spelen van sinne » devaient passer sur les planches avait été déterminé par tirage au sort dès avant le début de la fête, en présence de délégués des 19 Chambres (DE VLAMINCK, 81).

tion de l'époque, « quelle chose soit le plus grand soulas du chrestien mourant » (18). Les prix consistaient en récipients d'argent, différant par la nature (il y avait des vases, des « pots » et des coupes), par le nombre et par le poids. Les six Chambres primées furent, dans l'ordre : Anvers (19), Bergues, Tielt, Loo, Bruxelles et Courtrai (20).

L'édition in-4° des jeux, celle de l'imprimeur Joos Lambrecht, nous présente le dessin d'un théâtre, avec cette mention : « Voici la scène où l'on donna les jeux » **(Pl. XIV, fig. 1)**. A première vue, rien de plus clair. Certains, cependant, ont fait des réserves. Selon L. van Puyvelde, nous aurions affaire ici à « une sorte d'arc de triomphe» destiné à la représentation des pièces les plus diverses (21). Worp va plus loin encore, et se demande si le dessin ne serait pas une œuvre de pure fantaisie (22). Cette hypothèse n'est pas très vraisemblable, vu que l'édition parut quelques semaines seulement après la fête. Du moins peut-on affirmer que la gravure répond au goût des Gantois de 1539, et à ce seul titre elle est déjà digne qu'on l'examine de près (23).

Sur un vaste plateau (en plein air, sans aucun doute) s'élève un édifice semi-circulaire, flanqué de deux annexes en forme de portail. Le bâtiment principal comporte un étage, presque aussi haut que le rez-de-chaussée, et formant galerie; au rez-de-chaussée, à l'arrière-plan, on aperçoit trois portes. Les annexes ont également un étage. Toute la partie centrale repose sur des colonnes. La décoration est nettement Renaissance : frontons triangulaires, médaillons, entrelacs, — et fort riche : les deux colonnes les plus proches du spectateur s'ornent de guirlandes sur le fût et sur le socle. Edifice central et édifices latéraux sont coiffés chacun d'une « lanterne ». Les trois lanternes sont surmontées, et celle du milieu est de plus entourée, de personnages nus brandis-

---

(18) Le thème de l'*ars moriendi* avait été déjà bien souvent traité. *Elckerlyc*, sur lequel nous aurons à revenir, l'avait illustré au siècle précédent. Son actualité à l'époque du concours de Gand ressort en particulier du succès remporté par l'*Hecastus* de Macropedius, représenté en 1538, imprimé à Anvers l'année suivante, et aussitôt traduit en plusieurs langues. Cf. L.M. Van Dis, *Reformatorische Rederijkersspelen uit de eerste helft van de zestiende eeuw*, Diss. Utrecht, 1937, p. 25. — L'idée de proposer pour un concours de Rhétorique un sujet religieux n'était pas non plus une innovation. A Anvers, en 1496, on avait agité la question de savoir « ce que Dieu a jamais fait de plus mystérieux et de plus étonnant pour le salut de l'homme ».

(19) Le « facteur » d'Anvers, auteur de la pièce, reçut en outre, à titre personnel, une coupe d'argent de 4 onces (cf. Th. Fr. v. Lerius et Ph. Rombauts, *De liggeren en andere hist. archieven der Antw. St. Lucas-Gilde*, I, [1872], p. 136).

(20) La distribution des prix eut lieu début juillet. Parmi les membres du jury réunis sous la présidence du Prince de « La Fontaine », figuraient deux avocats, Philippe Diericx et Gilles Braeckelman (*Relation des troubles de Gand*, éd. Gachard, 1846, p. 236).

(21) L. van Puyvelde, *Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde der Middeleeuwen*, 1912 (Kon. Vla. Acad., IVde reeks, N° 10), p. 209.

(22) J.A. Worp, *Geschied. v. het drama en v. het tooneel in Ned.*, I (1904), p. 175. — Cf. Steenbergen, 104.

(23) On en trouve également la reproduction soit au début de l'excellente édition moderne des jeux : *De Spelen van Sinne vertoond op het Landjuwell te Gent*, par L.M. van Dis et B.H. Erné, I, 1939, soit dans Steenbergen, *Het Landjuweel* (hors-texte n° 13), soit encore dans G.R. Kernodle, *From art to theatre*, 2/1945, p. 120.

sant, semble-t-il, des torches et présentant divers blasons. Pour mieux juger de ce théâtre, deux points de comparaison s'offrent à nous. Tout d'abord un dessin à la plume de Breughel le Vieux, *La Tempérance* (24). Dans l'angle supérieur droit, quatre personnages sont en train de jouer un « spel van sinne ». Rien de plus simple, de plus primitif, que ce cadre : un plancher posé sur des tréteaux, et pour tout décor une toile, derrière laquelle passe la tête du souffleur **(Pl. XIII)**. Même si quelque doute plane sur l'exactitude de la gravure publiée par J. Lambrecht, celle-ci témoigne d'une toute autre ambition que le pauvre coin de foire dessiné par Breughel (25). Second parallèle instructif : celui que permet la scène d'Anvers en 1561 **(Pl. XIV, fig. 2)** (26). Ici la façade est plane, et comprend au rez-de-chaussée deux arceaux flanquant une ouverture rectangulaire un peu plus large. Au premier étage, trois ouvertures rectangulaires. Les deux portes centrales sont pourvues d'une draperie. L'ornementation est sobre : à droite et à gauche, un personnage allégorique plus grand que nature, et surmonté (à la hauteur de la galerie) d'un vase garni de fleurs, — des violiers probablement puisque nous sommes à Anvers. Tout en haut, entre deux blasons entourés chacun d'une couronne, trône la Rhétorique, dans un cadre que surmonte encore un vase. On se rend compte qu'une génération sépare les deux théâtres, et que la Renaissance s'achemine vers le classicisme.

Avant d'en terminer avec la gravure de l'édition Lambrecht, remarquons encore qu'elle illustre une très importante innovation matérielle. Précédemment, par exemple à Hulst en 1483, on jouait « *devant* le taneel », c'est-à-dire devant une estrade sur laquelle étaient installés les notables. *Tan(n)eel,* en effet, attesté dès le XIV^e^ siècle sous la forme *tineel,* vient du vieux-français *tinel,* « cour », « assemblée pompeuse » ; d'où ensuite : « place de choix réservée aux grands personnages ». Mais au début du XVI^e^ siècle, en Flandre, un glissement du sens se produit, par étymologie populaire : on rapproche *taneel* de *tonen* (« montrer »), et le mot, prononcé plus ou moins *toneel,* prend son acception moderne. C'est désormais l'endroit d'où l'on « montre » la pièce, donc l'estrade *sur* laquelle on joue, le domaine des acteurs, en sorte que dans l'édition des jeux d'Anvers, en 1561, *toneel* sera tout naturellement traduit par *scoena* (27).

Que le public, à Gand, soit resté debout pour assister au spectacle, qu'il ait été souvent bruyant, que la musique ait servi à remplir les entr'actes, tout cela est vraisemblable, puisque habituel dans ce genre de fêtes (28), mais au fond nous n'en savons rien. Par contre, on note le petit nombre des personnages, quatre le plus souvent, parfois trois; Bruxelles, avec ses onze acteurs, est tout à fait à part.

---

(24) Reproduit également dans MAK, 72.

(25) Or le dessin de Breughel est de 1559. Il faut donc admettre ou bien (ce qui est le plus probable) que la Renaissance n'avait guère pénétré le milieu populaire des foires, ou bien que l'artiste a travaillé sur des souvenirs de jeunesse.

(26) Reproduite également dans STEENBERGEN (h.-t. n° 14) et dans KERNODLE, 121.

(27) VAN BOECKEL, 41; STEENBERGEN, 10. — Cf. VAN WIJK-VAN HAERINGEN, *Etym. Woordenboek der Ned. Taal,* art. *tooneel.*

(28) DE VLAMINCK, 96; MAK, 64; STEENBERGEN, 105, 111.

Comment étaient-ils vêtus ? Mystère. Vu la nature du sujet, il est loisible de les imaginer, comme P. van Duyse, allant et venant dans de longues robes noires.

Chose curieuse, nous pouvons plus aisément nous faire une idée de ce qui se passait au premier étage, sur la galerie, que du jeu des acteurs sur la scène. C'est là-haut, en effet, qu'étaient exposées aux regards du public ces « figures » sur lesquelles les indications marginales du texte imprimé nous renseignent assez bien. Il n'y avait guère de « spel van sinne » qui ne comportât une ou plusieurs « figures ». Une figure, ce pouvait être une peinture, une statue, ou même un tableau vivant. Le but était parfois de reposer un peu le spectateur, mais le plus souvent de l'inciter à la méditation, « car si l'on s'est peut-être servi aussi des figures pour les parties qui étaient difficiles à représenter, on y avait cependant avant tout recours pour ce qui méritait plus d'attention que le reste, voire pour les moments solennels qui pouvaient provoquer la prière intérieure » (29). Tout cela se retrouve dans les jeux de Gand. Seul celui de Tirlemont est sans figures. Partout ailleurs, ou presque, les figures apparaissent dans la deuxième partie seulement de la pièce, c'est-à-dire après la conversion du pécheur, quand il s'agit de lui faire entrevoir la miséricorde de Dieu et les splendeurs du Royaume.

Toutefois, d'un jeu à l'autre on relève des nuances. D'abord dans le nombre des figures. Enghien n'en a qu'une. A l'autre extrémité, voici Courtrai, qui fait défiler devant nous, en autant de figures, l'enfant prodigue, le bon Samaritain, le Christ en croix avec les deux larrons, Dieu le Père entouré de la Vérité, de la Justice, de la Pitié et de la Paix, une fontaine avec l'Agneau mystique; il faut renoncer à évoquer brièvement les deux dernières figures, tant elles sont compliquées. Bruxelles, là encore, mérite une mention spéciale, du fait que le Christ en croix *parle,* intervient dans l'action : alors que dans la plupart des autres jeux les figures sont, semble-t-il, peintes ou sculptées, nous avons affaire ici à un tableau vivant. C'est sans doute aussi pourquoi Bruxelles n'utilise pas ces bandes d'étoffe ou de parchemin, ces « rôles », qui, soit en flamand comme à Loo, soit en latin comme à Menin, rappellent à propos de chaque personnage participant à une figure les paroles qu'il prononce dans la Bible ou bien telle phrase de l'Ecriture qui peut lui être appliquée. Dans le maniement même des « rôles », procédé bien artificiel pourtant, il y a place pour une certaine initiative. Ainsi Tielt, d'ailleurs assez sobre, fait voir coup sur coup le vieillard Siméon, Jésus en croix et la lapidation de saint Etienne : or l'épisode de Siméon est explicité par *deux* « rôles », dont l'un (Luc, II, 29-30) est soutenu par Siméon, tandis que l'autre (*ib.* 25, 27, 28) se trouve « devant la figure », suspendu peut-être au balcon de la galerie; plus loin, à propos du martyre d'Etienne, il y a *trois* rôles : l'un porté naturellement par le saint lui-même, sans doute entre ses deux mains ouvertes dans un geste d'extase, le deuxième devant lui et le troisième au-dessus.

Le thème des « spelen van sinne » de Gand était magnifique. Les réactions de l'homme à l'approche de la mort, le regard qu'il jette sur sa vie désormais révo-

(29) Mak, 66.

lue, la pensée confiante ou anxieuse de ce qui l'attend dans l'au-delà : quoi de plus authentiquement dramatique ?

Les concurrents de Gand l'ont traité avec toute la gravité requise. C'était plus méritoire qu'on ne pourrait le penser. D'ordinaire, malgré leur souci de ne pas trop mélanger les genres, « dans le zinnespel, le jeu sérieux, les Rhétoriqueurs ménagent la détente nécessaire, de même que dans la farce ils introduisent la moralité sérieuse » (30). Le « spel van sinne » est égayé par les propos et les gestes soit des « zinnekens », personnages qui tiennent à la fois du diablotin et du fou, soit des fous proprement dits, soit encore du « veilleur », résidu comique de la poésie amoureuse du Moyen Age (31). Rien de semblable à Gand, si du moins l'on excepte le prologue de Kapryke et un personnage d'Axel. Dans le prologue de Kapryke, Folle Jeunesse et Ardent Désir sont de véritables « zinnekens », qui racontent à l'envie leurs bons tours. Sans Malice, dans le jeu d'Axel, est un peu différent. Ses plaisanteries faciles frappent par leur vulgarité. Lui parle-t-on des joies spirituelles, il entend « se remplir la panse ». Si la mort vient, il la renverra à sa nourrice. Devant la lapidation d'Etienne, il se conduit de telle sorte que ses compagnons l'invitent à cesser ses chamailleries et ses absurdités. Mais répétons-le : ce sont là choses tout à fait isolées dans l'ensemble des jeux de Gand, et qui détonnent.

Le recours à l'allégorie, par contre, était parfaitement dans la ligne. Le schéma de la plupart des pièces revient à ceci : l'Homme donne d'abord libre cours à un orgueil imbécile ou à un abattement sans bornes, puis surgissent des personnages comme Consolation de l'Ecriture, Sens Spirituel ou Parole de Vérité, qui à grand renfort de textes sacrés viennent donner au mourant une vue plus juste des choses. Cet emploi de l'allégorie était naturel aux Rhétoriqueurs, et ne suffit pas pour décider de la valeur littéraire. Il y a allégorie et allégorie (32). *Elckerlyc,* ce chef-d'œuvre de la littérature néerlandaise et européenne du XV^e^ siècle, est allégorique, et reste vivant : on le joue encore à l'heure actuelle. L'allégorie, dans *Elckerlyc,* n'empêche pas la tension : nous partageons la surprise et la consternation du mourant, ses déconvenues successives, son trouble croissant; nous le suivons dans sa remontée vers la lumière. La lutte du Bien et du Mal dans l'âme d'Elckerlyc nous touche. Tout cela *vit.* Il n'en va pas de même pour le jeu des Anversois, en dépit de son premier prix. On y trouve fort peu d'action, et beaucoup de discours. Une représentation moderne serait tout simplement impensable (33).

Encore l'œuvre des « Violiers » est-elle relativement lisible. On peut en dire autant de quelques-unes des pièces qui répondent au schéma indiqué tout à l'heure. Dans celle de Bruxelles, le personnage du Vieux Serpent, assez pitto-

(30) J.J. Mak, *Uyt ionsten versaemt,* 1956, p. 82 s.
(31) Mak, *Red.,* 60 ss, 68 ss.
(32) *Ibid.,* 58.
(33) Cf. l'art. de Steenbergen, « Het spel der Violieren op het Gentse " Landjuweel " », in : *Jaarboek van « De Fonteine »,* 1946-1947, 15 ss.

resque déjà en lui-même avec ses *a-parte* et sa rouerie naïve, n'abandonne pas d'emblée le mourant aux exhortations des tenants de la bonne cause. Mais le jeu de Leffinge, par exemple, « est sans action et sans aucun conflit d'opinions... Il n'est pas question pour l'auteur de faire aucun effort en vue de dépeindre la détresse spirituelle de l'homme ou sa peur de mourir » (34). Et là même où il y a lutte et « conversion », celle-ci est quasi instantanée, de sorte que la suite n'a plus guère d'intérêt dramatique. Parfois, comme dans le jeu de Courtrai, la fin ne manque pas d'une certaine éloquence, mais le cas le plus fréquent est celui de Loo : point de gradation, l'entretien tourne en rond, relancé de temps à autre par un mot insignifiant du mourant; point de nuances appréciables entre les propos des divers personnages sympathiques : on pourrait mettre sur les lèvres de Force de l'Esprit ce que dit Parole de l'Ecriture, et inversement. A plus forte raison les pièces où l'Homme n'apparaît pas sur scène sont-elles dépourvues de tout ressort : ainsi celles d'Axel, de Menin, et on peut assimiler à leur cas celui de Tielt, où l'homme intervient certes, mais où il s'appelle Disposé à mourir et ne prête pas beaucoup l'oreille aux insinuations de Crainte Fâcheuse.

De toute manière, et quelle que soit la pièce envisagée, il s'agit de théologie dialoguée, et non d'art dramatique, ni même d'art tout court. Il y a cependant un jeu, un seul, où passe un peu de vie. C'est celui de Kapryke, « avec son allégorie, systématiquement développée en scènes vivantes, du *pèlerinage* du chrétien. Cela devient une sorte de parabole de l'enfant prodigue, qui se débarrasse de la foi, *vivendo luxuriose,* mais est ramené par Salutaire Enseignement et par Raison d'Espérer, et sauvé par la bonté de Dieu » (35). L'idée, bien entendu, n'était pas nouvelle, mais, vu la sécheresse des autres pièces, ce rappel du Moyen Age fait l'effet d'un bain de fraîcheur.

Nous ne connaissons pas les critères auxquels se référèrent les juges. On admettra que, comme à Anvers, ils voulaient des pièces « instructives » et susceptibles de répandre la « sagesse », que d'ailleurs ils tenaient compte de l'avis des spectateurs, qu'enfin le jeu des acteurs importait autant que le texte, œuvre du « facteur » (36). Tout cela est vague, et les trois vers du jeu de Deinze relevés par un critique ne nous éclairent guère davantage :

> Want zo wie dat speilwijs, om een veriolyzen,
> Schriftuerlicxt, figuerlicxt, can bewyzen,
> Zeer schoone pryzen magh hy hier trecken (73-75) (37).

Le palmarès lui-même permettrait-il quelques conclusions ? Nous avons dit déjà que la pièce d'Anvers, titulaire du premier prix, n'est pas sans quelque

(34) Van Dis, 52.
(35) Van Mierlo, 336.
(36) Steenbergen, *Landj.*, 100, 103.
(37) « Car celui qui saura montrer cela [*i.e.* quelle est la plus grande consolation, etc.] sous forme de jeu plaisant, selon l'Ecriture et par figures, pourra gagner ici de beaux prix. »

mérite, mais celle de Bergues, qui vient immédiatement après dans l'estime du jury, dégage un mortel ennui. Faudrait-il alors penser que la *tendance* fut pour quelque chose dans l'attribution des prix ? Il ne semble pas, puisque (nous le verrons plus loin) si Anvers et Bergues peuvent être considérés comme « réformés », il n'en est rien pour Tielt ni pour Loo, qui furent respectivement classés troisième et quatrième.

Résignons-nous donc à ne pouvoir nous mettre à la place du jury. Quant au public, dirons-nous avec Vander Meersch (38) que « la masse insouciante n'avait guère envie de se plonger dans l'aspect moral du sujet », et préférait aux « spelen van sinne » les farces et esbattements ? Supposerons-nous comme Worp (39) que l'intérêt des gens se concentrait sur les « figures » ? Simples hypothèses.

Pour nous modernes, en tout cas, sans méconnaître ni le travail énorme fourni par les dix-neuf Chambres ni le fait « que dans certains de ces jeux il y a une ardeur et une force de conviction comme nous n'en avons rencontré jusqu'à présent que chez Anna Bijns » (40), il est impossible de ne pas ratifier le jugement de P. van Duyse : « Il s'agissait, en suivant l'Ecriture, de concrétiser et de dramatiser les notions suprasensibles de la foi, de les mettre en action et en mouvement. Un grand poète aurait pu s'y essayer; mais qu'était-ce donc, jusque-là, que l'art de nos théologastres ? Connaissance stérile de la Bible, culte stérile de la forme, technique héritée du passé, point d'art vrai, point de poésie, point d'inspiration créatrice... Tous entendaient la chose en *rhétoriqueurs*, c'est-à-dire sans souci poétique » (41).

Ajouterons-nous pour autant que « l'accès de ces œuvres alambiquées est évidemment fermé au lecteur d'aujourd'hui », à moins que celui-ci ne veuille

D'un divertissement se faire une fatigue,

ou plus crûment, avec De Vlaminck, l'historien de la Chambre de Tielt, qu'« entreprendre d'analyser les jeux de Gand serait s'imposer une tâche insipide et d'ailleurs peu fructueuse » ? (42). Tel était l'état d'esprit répandu au XIX^e^ siècle. De nos jours, les choses ont un peu changé (43). Si chacun reconnaît volontiers que le texte des jeux de 1539 « ne saurait être considéré comme un enrichissement » de la littérature néerlandaise et que « ces œuvres n'ont qu'un intérêt historique » (44), du moins admet-on que celui-ci justifie quelque effort.

*
* *

(38) p. 42.
(39) I, 175.
(40) Kalff, *Gesch. der Ned. Letterk. in de 16de eeuw*, I (1889), 279.
(41) Pr. van Duyse, *De Rederykkamers in Ned. Hun invloed op letterkundig, politiek en zedelijk gebied*, I (1900), 174.
(42) p. 94.
(43) Cf. pour l'historique de la question jusqu'en 1937, Van Dis, 33-36.
(44) Steenbergen, 69.

Dans quelle mesure les « spelen van sinne » de Gand reflètent-ils les idées de la Réforme ? Telle est la question capitale. Elle a déjà fait couler bien de l'encre. Essayons de la mettre au point (45).

Premier fait notable : on ne saurait dire que « toutes les pièces qui furent jouées au célèbre landjuweel de Gand ... respiraient le protestantisme » (46). Il en est plusieurs dont la fidélité au catholicisme ne prête pas à discussion. Ce sont celles de Loo, Messines, Nieuport, Tirlemont et Tielt. Non certes qu'elles ne s'en prennent, et très vivement, aux abus. Nul ne saurait espérer son salut d'œuvres purement extérieures. Le mourant mis en scène par Loo rappelle avec amertume que certains lui ont suggéré, pour « soulager son âme », de se faire enterrer « dans d'étranges vêtements ». C'est également ce que préconisent, dans le jeu de Tirlemont, Vain Propos et Apparence de Sainteté, qui représentent deux ordres rivaux, dont chacun prétend détenir le secret de la grâce et de l'éternité (143 ss). A quoi bon, demande encore Messines, offrir des statues, orner des autels ? Il ne suffit pas non plus, pour échapper au châtiment, d'acheter des « lettres de pardon », d'« entasser » funérailles et bouts-de-l'an (205 ss, 284 ss). La question du trafic des indulgences, tout naturellement, est évoquée aussi : n'a-t-on pas conseillé à l'homme de Loo « d'acheter les vertus d'autrui» ? (425 ss). Il y avait là de quoi indigner tout catholique, même à l'époque. Aussi la Chambre de Messines fait-elle dire par Miséricorde, s'adressant à l'Eglise :

> O bruudt Christi, ghy ghevet elcken om niet,
> Ghelijc oft u was ghegheven eenpaerlick.
> Al die u gaven vercoopen, claerlick
> Mesbruucken u insettijnghe feestelick (322-325) (47).

Plus généralement, si les œuvres de l'homme sont « comme un linge sale », c'est qu'il n'écoute pas l'enseignement authentique de l'Eglise :

> O Mensche, wie heift u aldus ontwueght
> In dies beladinghe,
> In alsen sop alzo verkeert mijn dueght ?
> Tes u beschadijnghe (188-191) (48).

---

(45) Seule l'analyse des textes dramatiques permet de s'en faire une idée. Il serait vain de se borner à relever les « règles de solution », c'est-à-dire la phrase lapidaire qui, en tête de chaque jeu, est censée répondre à la question posée. Car ces « solutions » sont fréquemment assez vagues, et sans grand rapport avec le jeu correspondant. — Les deux études les plus récentes sont (outre l'important article de Degroote cité à la n. 56) celles, déjà évoquées à plusieurs reprises, de Van Dis et Van Mierlo. La première est très détaillée, et je tiens à dire ici tout ce que je lui dois. La seconde, vu le cadre dans lequel elle s'inscrit, est forcément plus succincte. Van Dis soutient que dans l'ensemble les jeux de Gand sont *déjà* protestants, Van Mierlo que dans l'ensemble ils sont *encore* catholiques. L'un et l'autre sont fort nuancés, de sorte que souvent leurs points de vue se complètent plutôt qu'ils ne s'opposent.

(46) H. Bonger, *Coornhert*, 1941, p. 20.

(47) « O Epouse du Christ, c'est gratuitement que tu donnes, de même qu'il t'a donné gratuitement. Ceux qui vendent tes dons, abusent manifestement de ton institution solennelle. »

(48) « O Homme, qui t'a ainsi détourné du droit chemin et rempli d'angoisse ? Qui a ainsi dilué ma vertu ? C'est pour toi grand dommage. »

Ainsi parle l'Eglise. Pourquoi aller chercher l'eau immonde des puits, et se détourner de la fontaine jaillissante qu'Elle offre à notre soif ?

Messines, on le voit, fait intervenir l'Eglise elle-même sur les planches. De même l'un des trois personnages de Nieuport est Très Généreux Clergé (les autres étant Homme et Vérité Divine). Messines applique à l'Eglise le qualificatif traditionnel d'épouse du Christ; la « sainte Eglise du Christ » a reçu en dépôt la Parole de Dieu (102 ss). Pour Tielt, le Christ et l'Eglise sont un, comme l'homme et la femme dans le mariage; sa grâce se répand sur elle comme se répand sur les membres le baume qui coule de la tête (228, 326 ss). C'est en l'Eglise qu'est fondée la foi. Guidée par le Paraclet, elle est, nous dit Loo, la mère des fidèles et le canal de la grâce (281 s). Or il ne s'agit pas dans tout cela d'une communauté plus ou moins vague de croyants, mais bien de l'Eglise catholique. Quand l'Homme, dans le jeu de Messines, ne sait plus trop s'il a bien fait d'aller à confesse, de prier et de jeûner, il s'entend répondre que cela en effet doit être pratiqué, mais « selon l'Evangile », qu'aussi bien il faut écouter ceux qui sont installés sur le siège de Moïse, qu'il convient d'après saint Paul d'être soumis à l'autorité, et que le Christ lui-même a payé le didrachme. Cette justification du magistère ecclésial peut paraître un peu formelle et générale, mais aucune hésitation ne subsiste plus quand, immédiatement après, l'Homme, se tournant vers l'Eglise, source pour tout chacun de joie, de liberté et de consolation, s'écrie :

Ghy zyt ghefondeirt op Pieters belydijnghe (316) (49).

Cette même pièce évoque en termes tout à fait corrects — et de façon particulièrement opportune, étant donné le sujet du concours — la part de Marie dans l'économie du Salut (82 ss). Mais arrêtons-nous plutôt au rôle que les jeux en question reconnaissent aux sacrements et à l'idée qu'ils nous en donnent. Loo invite longuement le mourant à puiser son réconfort dans l'Eucharistie, qui lui permettra de s'incorporer au Christ en une « union fraternelle » : on ne le distinguera alors pas plus du Christ qu'on ne distinguera les grains de blé dans le pain ou les grains de raisin dans le vin (451 ss). A l'homme qu'inquiète le souvenir de ses fautes, Tielt fait observer qu'il peut mettre sa confiance dans les sacrements, puisque ceux-ci reposent sur la parole de Dieu (241 ss). Nieuport rappelle que « la sainte Eglise » n'administre jamais de sacrements sans spécifier qu'elle agit « par Jésus-Christ, notre Seigneur tout-puissant (496 s.). Selon Tirlemont, « chacun sait » que « les sacrements de la sainte Eglise » ont été institués par la divine bonté pour effacer toutes les taches (430). Origine surnaturelle des sacrements, lien entre sacrements et Eglise, on ne saurait mieux dire.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, qu'une lecture un peu attentive permette de reconnaître le sens orthodoxe de tel passage qui, isolé du contexte, semblerait peut-être suspect. Ainsi le mourant de Loo demande s'il doit s'adresser

(49) « Tu es fondée sur la confession de Pierre ».

directement à Dieu ou mettre quelque confiance dans la prière des créatures. On lui répond de se tourner vers le Père, puisque le Christ a dit : « Frappez, et l'on vous ouvrira ». Et lui de répliquer :

> Es Christus meest in dezen state batende,
> Twy raedt my anders menigh gheleert claerck ? (361-362) (50).

N'y aurait-il pas là une pointe contre toute idée d'intercession ? La suite prouve qu'il n'en est rien :

> Ziet, in eenen wille gheconfirmeirt staerck
> Es twarachtigh hooft, Christus, met al zijn leden;
> Dus en esser niet differents ghebeden
> Van Christo, thooft ende den leden pryzelic,
> Maer alle ghelijc teeuwigh leven iolyzelic
> Ionnen zy u, duer Christus victorye (363-368) (51).

Autre exemple : Messines confronte (par l'organe de l'Eglise, ce qui ne manquerait pas de piquant si la pensée était hérétique !) loi et grâce, et poursuit :

> Hy en heescht niet anders dan tgheloove perfect,
> Twelc de zonde bedect (355-356) (52).

Voilà qui rappelle assez le *sola fide*. Or, en fait, l'auteur explique plus loin que la vraie foi se reconnaît aux actes, et que le grand témoignage de foi est le martyre. Quant au pécheur, qu'il mette sa confiance dans la miséricorde de Dieu. Celui-ci, eu égard aux mérites du Christ en croix, est disposé à absoudre l'âme repentante :

> Dontfermhertigheyt maect hem van zonden reene,
> Met berau gemeene (524-525) (53).

L'Eglise a-t-elle jamais dit autre chose ?

Il n'en reste pas moins que les cinq jeux catholiques constituent une exception. Car — et c'est là le deuxième grand fait — tous les autres jeux observent le silence sur l'Eglise, ses dogmes et ses institutions. Si elle est mentionnée, c'est ou bien en passant, dans une pièce où rien par ailleurs ne rappelle le catholicisme (Ypres, 353-358; Anvers, 513-514), ou bien ironiquement (Enghien, 118).

---

(50) « Si le Christ, en pareil cas, est le plus efficace, pourquoi maint savant clerc m'enseigne-t-il autre chose ? »

(51) Vois-tu, c'est une seule et même disposition, puissante et indissoluble, qui unit la tête véritable, le Christ, et tous les membres; il n'y a donc point de différence entre les prières de la tête et celles des précieux membres : toutes, elles te procurent également les joies de la vie éternelle, grâce à la victoire du Christ. »

(52) « Il [*i.e le* Christ] n'exige rien d'autre que la foi parfaite, qui couvre le péché ».

(53) « La miséricorde le purifie de ses péchés, avec la contrition générale » [c'est-à-dire celle qui ne peut, pour des raisons de force majeure, s'exprimer sous forme sacramentelle].

De même, on ne saurait accorder grande importance au fait qu'Axel commence par un rappel de l'Annonciation, qu'Anvers évoque incidemment la naissance virginale du Christ (248), ou même que Bergues cite le *Magnificat* comme exemple de soumission à la volonté de Dieu (328-336) : tout cela est manifestement très accessoire. La seule allusion à la communion des saints se trouve dans le jeu de Bruxelles (483), où elle fait l'effet d'un bloc erratique. Quant aux sacrements, ce n'est certainement pas un hasard si personne ne songe à les offrir en réconfort aux mourants. Quelle différence avec *Elckerlyc,* où le pécheur, pour trouver la rémission, passe de la pénitence à l'Eucharistie, puis à l'extrême-onction, et meurt en invoquant la Mère de Dieu (54) !

Retenons aussi, et surtout, que les jeux de Gand, pour la plupart, ignorent la Tradition. Ils ne l'attaquent pas, ou guère. Il n'est pas évident qu'en disant au pécheur : « Suis les vieux statuts que tes parents ont si longtemps observés » (150-151), le Vieux Serpent de Bruxelles vise l'enseignement de l'Eglise, et non les tentations de la vie facile. Plus inquiétante est déjà la sortie que Consolation des Ecritures, dans le jeu de Deinze, fait contre ceux qui s'opposent au Christ en « choisissant eux-mêmes leur forme de piété », « en se distinguant par leur vêtement » et, aveugles, entraînent d'autres aveugles dans le fossé (200 ss). Et lorsque Enghien, pour souligner le caractère personnel de la foi, déclare qu'il ne suffit pas de dire : « Je crois en la sainte Eglise, ou selon l'Histoire » (406 ss), on a l'impression que ce n'est pas là seulement une mise en garde contre la routine, mais bien une rupture délibérée avec la Tradition. La constatation primordiale, cependant, c'est que tous les personnages parlent en se fondant, de manière immédiate et exclusive, sur l'Ecriture. A tous on pourrait appliquer ces mots d'Hésitation, au début du jeu de Bruges :

> Vriendt, my verwondert boven maten zeere,
> Midts dat ghy leeck zijt van cleender doctryne,
> Ghy puert in schrifture (5-7) (55).

Leur érudition biblique n'est pas contestable, et elle coule à grands flots : citations, paraphrases, réminiscences diverses se succèdent et se bousculent. Ce n'est pas la première fois, certes, que des laïcs sont versés dans l'Ecriture : l'exemple de Maerlant le montre assez. Mais outre qu'à Gand le choix des passages est symptomatique — l'Ancien Testament est très souvent cité, jusqu'à sept fois dans le seul jeu d'Anvers, et les épîtres de saint Paul ont nettement le pas sur l'Evangile —, le recours à la Bible se fait toujours sans le moindre souci de l'interprétation officielle. Nulle référence à l'autorité, aux décisions conciliaires,

(54) Le parallèle avec *Elckerlyc,* développé dans l'article de Steenbergen (*Jaarb. « De Font. »*, 1946-47), se trouve déjà esquissé dans W. van Eeghem, « Rhetores Bruxellensenses », in : *Revue belge de Philologie et d'Histoire,* 1936, p. 59.

(55) « Ami, je suis au plus haut point surpris que toi, un laïc sans grande instruction, tu scrutes l'Ecriture. »

aux travaux des théologiens. Une grande méfiance se manifeste vis-à-vis des « livres de couvent », qui font trop bon accueil à la sagesse profane (Leffinge, 3 s., 82 ss), des « maîtres et docteurs », même approuvés par l'Eglise (Bruxelles, 59 s.). Sans doute, on voit surgir de temps à autre les noms d'Augustin ou d'Ambroise, d'Athanase ou d'Origène. Mais le Moyen Age n'est représenté, et assez rarement, que par saint Bernard (auquel Luther, on le sait, ne refusait pas son admiration). Cette façon de faire ne serait pas décisive en soi, car après tout le catholique est libre de préférer les Pères aux Scolastiques. Elle le devient à partir du moment où l'on fait appel aux Pères pour leur opinion propre, et non pas comme maillons d'une chaîne ininterrompue. Le chrétien, aux yeux de nos Rhétoriqueurs, peut se plaire à découvrir, en tel ou tel penseur d'autrefois, un précurseur : quant à l'essentiel, il est seul en face de la Parole de Dieu.

S'agit-il donc, à proprement parler de protestantisme ? On peut, et on doit, songer aussi à Erasme, et à tout le courant dont il est issu. Un historien belge a récemment cherché à montrer, en réaction contre une exégèse trop étroitement protestante des *spelen van sinne,* que « la Réforme n'a pas aussi fortement agi sur les auteurs des Jeux que l'esprit d'Erasme », ou du moins qu'« Erasme n'a pas moins contribué que la Réforme au développement notable des connaissances scripturaires chez ces poètes, de leur paulinisme », qu'« il peut également être considéré comme étant à l'origine des idées qu'ils expriment fréquemment sur le corps mystique du Christ, sur la Foi, l'Espérance et la Charité, de la représentation qu'ils se font du Chrétien militant », que « d'Erasme semble enfin venir aussi l'esprit général de leur critique, qui ne s'en prend pas à l'Eglise en tant qu'institution », — « ce qui n'empêche pas que, tout comme chez Erasme, l'Eglise et sa fonction médiatrice soient le plus souvent traitées par prétérition » (56). Certaines œuvres maîtresses d'Erasme avaient eu une vaste diffusion parmi le peuple des Flandres (57). On connaît, antérieurement à 1539, plusieurs traductions de l'*Enchiridion* et du *De praeparatione ad mortem*. Ce dernier livre, dont le titre est singulièrement proche du sujet des jeux de Gand, avait paru en 1534. Vraisemblable, donc, à priori, l'influence de l'humaniste est en outre prouvée par diverses rencontres de détail (58).

---

(56) G. Degroote, « Erasmus en de Rederijkers van de 16de eeuw », in : *Revue belge de Philologie et d'Histoire,* 1951, pp. 1047-1055.

(57) *Ibid.,* 1034-1041.

(58) Dans le « De praeparatione ad mortem », Erasme fait observer que le mourant matériellement empêché de recevoir les derniers sacrements peut se fier à la bonté de Dieu : cela se retrouve et dans Messines (519-525) et dans Deinze (396-402). La dispute entre ordres rivaux, dont nous régale Tirlemont (144, 203) rappelle étrangement les dialogues « Funus » et « Exequiae Seraphicae ». Dans cette même pièce l'évocation du chevalier chrétien (265 et surtout 304-321) paraît venir tout droit de l'« Enchiridion ». Tous ces rapprochements se trouvent dans Degroote, *l. c.,* 1049-1052. — Evidemment l'idée qu'en cas de force majeure les sacrements ne sont pas indispensables est parfaitement orthodoxe; d'autre part, les pièces de Messines et de Tirlemont, nous le savons, restent fidèles au catholicisme. Mais les rapprochements faits par Degroote, en confirmant l'influence d'Erasme sur les Rhétoriqueurs, permettent de penser qu'elle s'est exercée *aussi* sur les esprits novateurs, concurremment avec celle de Luther.

Le cas d'Erasme montre bien que le recours direct à la Bible ne procédait pas forcément de Luther, et ne conduisait pas forcément à lui. Un autre témoignage, fort curieux, nous en est fourni par les pièces de Menin et d'Audenarde. Nous lisons dans celle-ci que la félicité est le fruit « de la grâce et des mérites » (84), que quand l'âme est ornée de vertus comme d'un collier de perles, le Christ vient en faire son épouse (172-182), que selon saint Jacques « sans bonnes œuvres la foi est morte » (320 ss). Est-il rien de moins protestant ? Menin, par une voie différente, arrive à la même conclusion : faire l'aumône, nourrir ceux qui sont nus, visiter les malades, tout cela est fort louable, mais n'a de valeur que si les actes sont issus de la foi et de l'amour :

> Nemaer een levende gheloove rechtvaerdigh
> Duer liefde waerckende, zo Paulus schrijft,
> Dat es een zonderlinghe dueght (73-75) (59).

C'est la *fides caritate formata,* honnie de Luther. Mais ni la Chambre d'Audenarde ni celle de Menin ne s'en tiennent là. La première nous apprend que la certitude finale ne peut venir que de l'Esprit, dont le « témoignage » est plus probant « que la foi, l'espérance et la charité réunies, et aussi que nos œuvres, si utiles soient-elles » (293-295). Toute la fin de la pièce n'est qu'une longue amplification de ce thème. Celle de Menin nous propose l'exemple des Apôtres. Entre l'Ascension et la Pentecôte, ils étaient pleins de foi, d'innocence et de vertu. Que leur manquait-il donc ? L'Esprit (151-166), qui seul peut donner à l'âme la paix (195). Cette conviction est illustrée par une image. Voici deux malades : l'un met sa confiance dans la Parole de Dieu et dans les promesses du Christ, et pourtant il souffre et gémit; l'autre, insensible aux tribulations, se sent comme « sur un lit de roses » : c'est qu'il est poussé « par la motion de l'Esprit » (302-326). Les Réformés veulent ruiner la notion catholique du salut, les gens de Menin et d'Audenarde prétendent la dépasser.

Nous nous trouvons ainsi amenés à envisager le dernier trait caractéristique de Gand : la place centrale qu'y occupe la question des œuvres. Il n'y a guère que deux ou trois pièces (Kapryke, Courtrai) où elle ne soit plus ou moins abondamment évoquée. Pour la plupart, c'est la préoccupation dominante. On dirait que les diverses Chambres se sont donné le mot (60).

A vrai dire, rares sont les jeux qui, comme celui d'Anvers, posent dès l'abord le problème sur le terrain des principes. Les « œuvres » dont on nous parle le plus souvent sont si évidemment scandaleuses, ou bien présentées de façon si grossière, que leur critique, par elle-même, ne prouve rien. Voici en quels termes l'Homme, dans la pièce de Bruges, rappelle ses « mérites » :

---

(59) « Mais la foi vivante du juste agissant par amour, c'est là, comme le dit Paul, une force exceptionnelle ».

(60) Van Mierlo, 334. — Cf. également Degroote, *l.c.*, p. 1046, n. 1.

Pilgremagen, vasten,
Bidden en feestelicke daghen vieren,
Messe hooren en al zulcke mannieren,
Kaercken stichten, aultaren, capellen,
Voor de zanten, zantinnen kaerskins stellen,
Op dat zy ons verwachten voor thelsche refuus (97-102) (61).

Comment ne pas être frappé par cette énumération précipitée, cet emploi désinvolte d'expressions familières, cette façon d'assimiler des dévotions de qualité bien différente ? Si le personnage de Bruges (et de bien d'autres jeux) est un matérialiste, celui que nous présente Enghien est le type même du pharisien. Il a accompli tous les préceptes, suivi tous les offices. Il se méfie de l'hérésie, est inscrit à nombre de confréries. Il fréquente les sacrements, respecte le dimanche, et songe à l'avenir de ses enfants. Sa conscience est donc parfaitement en paix :

Ic ben gherust, my en qwellen gheen dijnghen (48) (62).

Il est presque dommage, pour la beauté du tableau, qu'il ajoute :

Die my lief hebben, beminnic wedere.
Die my daeren, en can ic verdraghen niet.
Ic zouder liever tlichaem om waghen, ziet,
Bylo, alst gaet mijn eere te naer nare (50-53) (63).

Point n'était évidemment besoin d'être protestant pour dénoncer avec indignation pareille mentalité. Nous l'avons vu déjà à propos de Messines et de Loo. Tout le monde sera d'accord avec Consolation de l'Ecriture pour remontrer à l'homme de Bruges qu'il ne sert à rien de chômer les jours de fête si c'est pour jurer ou s'enivrer, de fonder des églises avec l'argent des autres ou de multiplier les prières sans aucune ferveur, et que ce ne sont pas forcément ceux qui disent « Seigneur, Seigneur », qui entreront dans le Royaume (103 ss). Tout le monde jugera, avec Ecriture, que le pharisien d'Enghien a agi par pur égoïsme (113 s.) et que de la Loi il n'a vu que l'envers, c'est-à-dire la lettre (199-204).

Mais dans certains jeux, et notamment dans ceux que nous venons de citer, très vite la question se déplace. Il ne s'agit plus de la qualité des œuvres, mais de leur possibilité. Il ne s'agit plus de distinguer entre œuvres matérielles et œuvres spirituelles, mais de savoir si l'homme peut quelque chose pour son salut. Et la réponse est négative. Quand Bruges déclare :

(61) « Pélerinages, jeûnes, prier et respecter les jours fériés, entendre la messe et autres choses de ce genre, fonder églises, autels et chapelles, mettre des cierges devant les saints et les saintes, pour qu'ils nous gardent de la malédiction éternelle. »

(62) « Je suis tranquille, rien ne me tracasse. »

(63) « Ceux qui m'aiment, je leur rends leur bienveillance. Ceux qui me nuisent, je ne puis les supporter. Parbleu, j'aimerais mieux risquer ma peau, voyez-vous, que de sentir ma réputation menacée. »

Al dat niet wt gheloove gheschiedt, es zonde (132) (64).

cela peut simplement s'entendre, si l'on prend « foi » au sens de vie spirituelle, d'amour de Dieu, comme le résumé de la critique du matérialisme. Cependant la suite montre que la formule, en réalité, exprime tout autre chose. Il y a *opposition* entre grâce et mérite (140 s.), celui-ci n'est rien, celle-là est tout :

Wy zijn zaligh zonder ons verdiensten ghemaect;
Hy es rechtvaerdigh ende maect rechtvaerdigh
Die in hem ghelooven (160-162) (65).

On s'attarde avec complaisance sur la perversion radicale de l'homme, qui, par nature, est exposé sans défense aux embûches du péché, de la mort et de l'ennemi. Même idée à Enghien :

Noch zegh ic u mensche, hoe ghy u verstoort,
Ten es niet wt alder uwer maght in u
Te doen voor god een cleen goet waerck zoot behoort;
God es een gheest en ghy maeren cranc vleesch fu (159-162) (66).

Certes, il serait encore possible d'interpréter ces propos en un sens orthodoxe. L'Eglise a toujours fermement enseigné, elle aussi, que sans le secours de la grâce, abandonné à ses seules forces, l'homme ne saurait faire le bien : c'est là, par exemple, tout l'objet de la démonstration de Nieuport. Mais l'inspiration réformée devient hautement probable quand on voit la conception que plusieurs Chambres se font de la Loi, et l'insistance avec laquelle elles l'affirment. Les commandements n'ont été donnés à l'homme que pour lui révéler son impuissance et le pousser à un bienfaisant désespoir. Dans le jeu de Bergues, deux personnages antithétiques, Exigences de la Loi et Consolation de l'Ecriture, sont d'accord sur ce point. Le premier promet à ceux qui font le mal « chagrin, angoisse et tribulations » (27), le second déclare que les menaces de la Loi sont là « pour perdre les impies » (462 s.). La Loi est un « tyran » (Enghien, 302). Elle se présente comme un « crible », destiné à séparer les bons des méchants (Anvers, 49), mais en fait, puisque celui qui l'accomplit, même avec zèle, n'agit jamais que par égoïsme ou par crainte (*ib.*, 111 ss), c'est sur tout chacun qu'elle attire la colère de Dieu :

Hier omne zo waerck ic inden mensche de doot
Metter verdommenesse (ib. 136 s.) (67).

(64) « Tout ce qui ne se fait pas par foi, est péché. »
(65) « Nous avons été sauvés sans le mériter; Il [c'est-à-dire le Christ] est juste et justifie ceux qui croient en Lui. »
(66) « Je te le répète, ô homme, cela dût-il te consterner : il n'est nullement en ton pouvoir de faire devant Dieu la moindre œuvre valable : Dieu est esprit, et toi tu n'es qu'une faible chair, pouah ! »
(67) « C'est pourquoi j'amène en l'homme la mort et la damnation. »

Si donc, comme le dit encore Enghien (255), l'âme pécheresse ne saurait attendre, à l'instant suprême, grâce ni miséricorde, comment ne s'écrierait-elle pas avec le mourant d'Anvers :

> Moght ic van God zijncken int diepste der hellen
> En my verbaerghen ! (183 s.) (68).

Tel est le sens que nos Rhétoriqueurs donnent au contraste :

> De wet verdomt en devangelye vergheift (ib. 310) (69),

la manière dont ils aboutissent à la justification par la foi seule :

> Zondigh zuldy ooc blyven al u leven lanck;
> Maer die ghelooft, dezen es God niet tellende
> Voor zondigh (ib. 426-428) (70).

Les choses, sans doute, ne se présentent pas partout, il s'en faut, avec cette netteté, mais c'est bien là la tonalité de la plupart des jeux. Ils présupposent ou suggèrent à des degrés variables ce que Bruges et Enghien, Anvers et Bergues mettent en vedette : l'interprétation luthérienne de saint Paul.

Ceci dit, ne crions pas trop vite à l'hérésie. D'abord parce que l'hérésie n'est jamais aisée à définir. Le mot signifie *choix*. L'hérétique se caractérise souvent moins par ce qu'il affirme que par ce qu'il nie ou tait. On a souvent relevé, du côté protestant, le souci qu'ont nos Rhétoriqueurs du salut personnel : cela certes est le fait de Luther, mais c'est aussi — même quand ils n'en sont pas obsédés — celui de tous les chrétiens, de Pascal (« J'ai versé telle goutte de sang pour toi ») comme de Thomas a Kempis. Et quand il lit dans un commentaire que les jeux de Gand sont « christocentriques, *donc* réformés », le catholique juge l'expression à tout le moins malheureuse.

A cette difficulté de principe s'en ajoutent d'autres, qui tiennent aux circonstances. « Nous avons ici [i. e. dans les pièces de Gand] le résidu de la fermentation et de la confusion intellectuelles que l'Humanisme et la Réforme naissante avaient poussées à leur paroxysme » (71). Et puis il y a l'éloignement dans le temps. Certaines pratiques fort en honneur aujourd'hui, comme la méditation de l'Ecriture par les laïcs, étaient alors suspectes. A tel critique qui estimait que, sauf peut-être celui d'Enghien, les jeux de 1539 ne contenaient rien qui ne puisse être à la rigueur contresigné par tout catholique, on a fait observer qu'autre chose est de juger aujourd'hui « sine ira et studio », et autre chose de se remettre

(68) « Puissé-je, pour fuir Dieu, me précipiter et me cacher au plus profond de l'Enfer ! »
(69) « La loi condamne et l'Evangile pardonne. »
(70) « Pécheur, tu le resteras toute ta vie; mais à celui qui croit, Dieu n'impute aucun péché. »
(71) Van Mierlo, 335.

dans la perspective d'un siècle «où le conflit des idées faisait rage » (72). Inversement, avant que le Concile de Trente n'eût tranché les problèmes soulevés par la Réforme, maint catholique peut avoir de bonne foi donné dans ce qui, objectivement, était une erreur. Les silences surtout sont d'une interprétation délicate. Les Rhétoriqueurs, à Gand, n'ont guère parlé de l'Eglise : cela prouve-t-il leur sympathie pour la Réforme ? « Non, si nous songeons à maint précédent médiéval; oui, si nous estimons que, dans ce cas précis, il aurait fallu en faire mention » (73). Qu'ils n'en aient point dit de mal, évitant notamment toute allusion hostile au Pape et (sauf rares exceptions) aux ordres religieux, ces deux « bêtes noires » de la propagande protestante, cela peut n'être que prudence. Les affirmations mêmes ne sont pas toujours probantes : telle phrase d'apparence orthodoxe peut être venimeuse, telle tournure d'allure hérétique n'être pas essentielle.

Assurément, en raison de la manière dont ils envisageaient les rapports entre la foi et les œuvres, la majorité des jeux de Gand font songer au mouvement protestant. S'ensuit-il que leurs auteurs *voulaient* quitter l'Eglise catholique ? Se posaient-ils même la question ? « Si beaucoup de choses restent imprécises à nos yeux, n'est-ce pas parce qu'à l'époque, du moins chez nos Rhétoriqueurs, le souci de l'Eglise et du dogme demeurait à l'arrière-plan, tandis que seules les questions de foi et de vie étaient pleinement mises en valeur ? » (74). Car « ce qui a fait le succès de la nouvelle religion, c'est plus sa nouveauté que son contenu dogmatique proprement dit »; en Luther, on voyait davantage le réformateur décidé à balayer les fautes d'un passé récent que l'inventeur d'une nouvelle théologie (75). N'oublions pas d'ailleurs que nous avons affaire à des amateurs, à des « docteurs prêchant sans mission », comme dit P. van Duyse (76), et dont les propos « ne doivent pas être entendus de façon trop absolue, ni considérés toujours comme l'expression de principes mûrement élaborés ». Tous mettaient une sorte de point d'honneur à pourfendre les abus, mais beaucoup n'allaient pas plus loin. « Tout au plus avaient-ils perdu leur foi dans l'ordre ancien, sans pouvoir ou sans vouloir en accepter un nouveau. Plus souvent que nous ne le supposons, leur ironie mordante dissimule une indécision intime, et le facteur positif fait défaut » (77).

La sagesse est donc de conclure qu'en dehors d'une minorité un peu timide, mais incontestablement attachée à l'Eglise, et d'un petit nombre de jeux orientés franchement, et de manière probablement consciente, vers la Réforme, la masse des Rhétoriqueurs représentés à Gand tend à glisser sur la pente. La Contre-

(72) B. Van den Eerenbeemt, c. r. de l'éd. Van Dis-Erné dans : Onze Taaltuin, X, 114 ss; C. Buitendijk, *Het Calvinisme in de spiegel v. de Z. N. literatuur der Contra-Reformatie*, 1942, p. 107, n. 6.
(73) Mak, *Red.*, 112.
(74) *Ibid.*
(75) A. Van Duinkerken, *Dichters der Contra-Reformatie*, 1932, p. 11.
(76) *De Rederykkamers* I, 368.
(77) W.A.P. Smit, *Dichters der Reformatie in de 16de eeuw*, 1939, p. 34.

Réforme, en mettant fin aux scandales et en précisant la position catholique, saura-t-elle les reconquérir ? Pour nombre d'entre eux, c'est à présumer. On ne saurait dire davantage.

*
* *

Dans l'immédiat, en tout cas, il y avait de quoi inquiéter l'autorité impériale. Malgré le caractère aventureux du thème proposé, elle avait permis les Jeux. Elle s'était abstenue d'intervenir dans leur tranquille déroulement. Mais voici que dès le 31 août Joos Lambrecht en publie le texte intégral. La chose était déjà remarquable en elle-même : c'était la première fois que l'on imprimait des pièces ayant fait l'objet d'un concours de Rhétorique (78). Le succès ne laissa rien à désirer : cette édition gantoise in-4° fut suivie de trois éditions in-8° à Anvers, dans le cours du mois d'octobre (79).

Le 6 de ce même mois, le chancelier de Brabant, Adolphe Vander Noot, adressait à la Régente le billet suivant :

« ... Madame, je suis cejourd'huy esté averty que, à la dernière assemblée des réthorisiens tenue à Gand, y ont de pluseurs villes et plaches, tant de Brabant que Flandres, esté joué juyz plain de malvaises et abusives doctrines et séductions, de tout tendant à l'opinion lutheriaine, et que tous lesdicts juyz sont esté imprimez, pour les vendre publicquement et par tout, qui causera beaucoup des maulx. Dont, pour mon debvoir, n'ay oysé laissier avertir Votre Majesté, affin que, ce [= si] à la vérité, comme je me doubte, on trouve ce que dessus, que incontinent et partout on feist, pour le premier, deffence par placatz non vendre, ne pouvoir achapter, e avoir lesdicts livres, sur paines en tel cas requises; et, aprez que ledit livre sera veu et examiné par ceulx qui s'entendent, on pourra aviser de l'ultérieure provision et ordonnance qui en ce sera requise... » (80).

Cette démarche s'explique assez par l'état d'esprit d'une époque pour qui l'unité politique ne se concevait pas sans l'unité religieuse. Aussi bien Charles Quint n'avait-il jamais dissimulé son hostilité à la Réforme. Mais la date et le lieu ne sont pas indifférents. 1539-1540, c'est le moment des fameux « troubles de Gand ». Le concours de rhétorique fut-il pour quelque chose dans leur déclanchement ? Les autorités d'alors l'ont supposé. Quand l'Empereur vint en personne châtier les Gantois, ceux-ci invoquèrent leur pauvreté pour expliquer leur refus de payer l'impôt l'année précédente. L'avocat fiscal répliqua avec humeur

(78) Dans l'épître préliminaire à son *Art de Rhétorique*, écrit en 1548, Mathieu de Castelein estime encore que les œuvres des Rhétoriqueurs ne sont pas destinées à l'impression. Il semble donc bien que la diffusion des « spelen van sinne » de Gand répondait à des mobiles extra-littéraires.

(79) Pour le détail, voir l'introduction à l'éd. Van Dis-Erné. — Les refrains furent également publiés (et connurent plusieurs tirages, cf. Van Elslander, *Het Refrein*, 32 s.), mais non les esbattements ni les « liedekens ».

(80) Lettre reproduite dans Gachard, *Troubles de Gand*, 236.

que « tôt après, ils trouvèrent bien argent pour faire la feste de la rétoricque qui y fut faicte et tenue, laquelle ... coûta à ladicte ville de Gand et aux manans d'icelle bonne somme », et il ajouta que d'ailleurs « fut icelle feste le commenchement de ladicte commotion » (81). Est-ce exact ? Les premiers troubles ont éclaté durant l'été, donc au lendemain des fêtes. Le *post hoc, ergo propter hoc* est-il pour autant justifié ? La révolte semble avoir eu des causes avant tout économiques et aussi politiques, avoir été un sursaut de l'esprit de liberté communale contre la politique de centralisation du gouvernement. Si, le 20 août 1539, les bourgeois de Gand décapitèrent leur « bourgmestre », c'est « à cause des privilèges » qu'ils voulaient conserver et pour pouvoir boire sans payer d'accises (82). Il n'empêche que les Jeux doivent avoir contribué à la surexcitation des esprits.

On comprend aussi qu'ils aient pu avoir leur part dans l'exaspération de l'Empereur. L'Anglais Richard Clough, représentant à Anvers de Thomas Gresham estimait (plus de vingt ans, il est vrai, après les événements) que « those plays was one of the prynsypall occasyons of the dystrouccyon of the towne of Gantt » (83). Plusieurs historiens modernes se prononcent dans le même sens (84). Inversement, l'enquête suggérée à Marie de Hongrie par Vander Noot serait peut-être tombée à l'eau si entre temps les autorités n'avaient été amenées à sévir pour d'autres raisons. Il est assez curieux, en effet, malgré toutes les lenteurs de la machine administrative, qu'il ait fallu attendre jusqu'au 22 septembre 1540 pour que sorte enfin le décret défendant définitivement de lire et de posséder, parmi d'autres ouvrages hérétiques et plus spécialement anabaptistes, « les jeux naguère représentés en notre ville de Gand par les dix-neuf Chambres sur le thème : quelle chose est le plus grand soulas du chrétien mourant » (85). L'interdiction, qui passa par la suite d'index en index, fut efficace en ce sens qu'elle rendit impossible toute nouvelle édition en Flandre, mais l'intérêt du public, auquel l'attrait du fruit défendu n'était peut-être pas tout à fait étranger, restait assez vif : les jeux furent encore réimprimés en 1564 hors des frontières du pays, à Wesel.

Même abstraction faite des « troubles » particuliers à Gand, les années 1539-1540 sont lourdes de sens. C'est le moment où l'inspiration réformée de nombreuses Chambres se manifeste avec le plus d'audace. Nous n'avons pas à donner ici un tableau de la diffusion du protestantisme aux Pays-Bas (86), ni même à rappeler l'accueil qu'elle trouva dans les milieux de la Rhétorique, depuis toujours préoccupés de problèmes moraux, et friands d'actualité (87). Mais il faut

(81) *Ibid.*, 81.
(82) *Chronyck der stadt Antwerpen, toegeschreven aan notaris Geeraard Bertrijn* (Mij der Antw. Bibliophilen, 1879), p. 83.
(83) J.W. Burgon, *The live and times of Sir Th. Gresham*, 1939, I, pp. 379 ss.
(84) Cf. Van Dis, p. 110, n. 30.
(85) Les *refrains*, par contre, n'ont jamais fait l'objet d'aucune interdiction (Van Elslander, *Het Refrein*, 201).
(86) Cf. L.E. Halkin, *La Réforme en Belgique sous Charles Quint* [1957].
(87) Kalff, I, 90 ss; Worp, I, 183 s.; Mak, *Uyt ionsten versaemt*, 84 s.

souligner la coïncidence de la fête de Gand avec divers jeux d'une extrême violence. Celui-ci, se référant aux chapitres III, IV et V de l'« œuvre des Apôtres », c'est-à-dire des *Actes,* assimile sans hésiter la comparution de Pierre et Jean devant le Sanhédrin et les démêlés des novateurs avec les tribunaux. Cet autre met en scène un simple tisserand qui, étalant son mépris du Pape, du sacerdoce, de la confession et de la messe, convertit son sacristain et en remontre à son curé, lequel sait à peine lire le bréviaire. *L'Arbre des Ecritures,* représenté à Middelbourg en 1539 par les « Enfants de sainte Anne », et le *Jeu de la diversité des fourberies du monde,* probablement de la même année, sont peut-être moins directement hétérodoxes, mais ils passent toute mesure dans leur satire des ecclésiastiques (88). Au Moyen Age, l'anticléricalisme était monnaie courante : mais, grâce à la distinction au moins tacite entre fonction et personne, il n'impliquait point d'hérésie. Désormais il change de caractère. En 1533, neuf Rhétoriqueurs d'Amsterdam sont condamnés, pour une pièce hostile au clergé, à faire un pèlerinage à Rome. A Gand même, en 1537, un certain Poelgier est inquiété pour avoir, sur une scène ambulante, fait débiter des « sottises » à un prêtre, accompagné d'un avocat et d'un médecin. En suite de quoi, il fut défendu à tous les « facteurs » gantois de rien produire sans le consentement des échevins, qui prendraient chaque fois l'avis des Frères Prêcheurs (89).

On est d'autant plus frappé, dans ces conditions, du très faible rôle que joue, dans les « spelen van sinne » de Gand, la critique des mœurs du clergé. Cette réserve expliquerait-elle l'indulgence des Dominicains à qui, conformément à la mesure prise deux ans auparavant, les textes furent soumis pour autorisation ? Séduits par le caractère « objectif » des jeux, les Frères Prêcheurs n'auraient pas regardé le fond de trop près. C'est leur supposer bien de la légèreté, et d'ailleurs l'hypothèse apparaît d'autant moins plausible que les refrains, eux, ne reculaient pas devant les attaques les plus véhémentes (90). Si l'attitude des censeurs reste énigmatique, l'opposition entre les refrains et les jeux ne l'est pas moins. Pourquoi ceux-ci ne donnent-ils pas, comme ceux-là, dans le style habituel ? Les auteurs des jeux pensaient-ils, en évitant les critiques trop faciles, conférer plus de « pureté », et partant plus de poids, à l'expression de leurs idées ? Pareil scrupule n'était guère dans la manière du temps. En tout cas, quelque explication qu'on en veuille fournir, le ton de ces jeux contribue singulièrement à leur originalité.

Pour une autre raison encore, et d'importance, ils tranchent sur les jeux contemporains évoqués tout à l'heure. Ceux-ci furent représentés isolément, alors qu'à Gand dix-neuf pièces se donnèrent coup sur coup, dans le cadre d'une compétition, en présence d'une foule considérable. Cela ne se pouvait, nous

(88) Sur ces quatre jeux, cf. Van Dis, 6 et 88 ss; Van Mierlo, 339 s.

(89) *Chronijcke van Ghendt,* 57 s. — Finalement, Poelgier fut seulement condamné à porter une torche entre deux sergents, et à ne plus jamais écrire de vers, « ni bons ni mauvais ».

(90) Cf. Van Elslander, art. du *Jaarb.* « De Font. », 1944, pp. 42 ss.

l'avons dit, que parce qu'il ne s'agissait pas d'un véritable « landjuweel ». L'époque connaissait ou bien des « spelen van sinne » isolés, ou bien des « landjuwelen » sans « spelen van sinne ». A Gand se trouvèrent réunies toutes les conditions nécessaires à l'illustration et à la propagation des idées ou tendances nouvelles. On s'en souviendra en 1561, quand sera organisé le « landjuweel » d'Anvers, le plus pompeux qui se soit jamais vu, et le premier qui comportât un « spel van sinne ». Les Chambres participant à la fête eurent à traiter le thème suivant : « Qu'est-ce qui peut le mieux inciter l'homme à la pratique de l'art ? ». Si captivant qu'il fût pour les amants de dame Rhétorique, un tel sujet ne risquait pas de soulever les passions individuelles ni les émotions populaires. L'expérience de Gand avait porté ses fruits.

LES CHAMBRES DE RHÉTORIQUE ET LES FÊTES DU RÈGNE DE CHARLES QUINT

par Antonin Van ELSLANDER
Université de Gand

Les chambres de rhétorique ont donné à la vie littéraire des Pays-Bas au xv^e^ et au xvi^e^ siècle ce cachet particulier que nous ne retrouvons nulle part ailleurs. Ces confréries, qui cultivent « l'art de rhétorique », c'est-à-dire la poésie et l'art dramatique, se répandent dans nos régions dès le début du xv^e^ siècle. Leurs membres, qu'on appelle rhétoriciens, sont pour la plupart des petits bourgeois ou des artisans. Ils se réunissent régulièrement dans leur « chambre », leur local, pour composer chansons et refrains ou pour étudier, sous la direction de leur « facteur » un « esbatement » ou une moralité que celui-ci vient d'écrire pour un concours dramatique, un « Landjuweel », ou simplement pour donner plus d'éclat à une joyeuse entrée, ou pour fêter un événement important : la naissance ou le mariage d'un prince, une victoire qu'il vient de remporter, ou surtout un traité de paix qu'il vient de conclure et qui doit, du moins nos rhétoriciens ne cessent de l'espérer, ramener une prospérité compromise par de nombreuses guerres. Nous le concédons volontiers, la plupart de ces ouvrages de circonstance n'offrent qu'un intérêt purement historique, mais n'oublions pas qu'il s'agit ici de produits aussi éphémères que ces fastueux arcs de triomphes qui se dressent dans nos villes pendant quelques jours à peine pour accueillir un prince ou souverain et dont le bois est vendu aux enchères après leur démolition. C'est un spectacle touchant que de voir nos populations parer et orner leurs villes pour recevoir et fêter dignement un souverain dont la magnificence les impressionne et les émeut presque jusqu'aux larmes. Il va de soi que les chambres de rhétorique se laissent gagner par l'enthousiasme général et prêtent volontiers leur concours aux festivités et aux réjouissances populaires, soit en donnant des représentations dramatiques, soit en peuplant arcs de triomphes et échafaudages de personnages richement affublés de costumes et de draperies.

Et tout cela terminé, il se trouve quelquefois un « facteur » qui tient à « mettre en rhétorique » la description des fêtes qui viennent de se dérouler.

Lorsque Charles Quint voit le jour à Gand le 24 février 1500 les chambres de rhétorique sont en plein épanouissement. Presque chaque village a sa confrérie littéraire et les villes en ont même plusieurs. Gand en a cinq : « De Fonteine », fondée en 1448, « Sinte Agnete » en 1471, « Marien Theeren » en 1478, « Sinte Barbara » à Saint-Pierre, active depuis 1458 et « Jezus metter Balsemblomme », érigée en 1492 comme « chambre souveraine » par Philippe le Beau. Le grand rhétoriqueur de Bourgogne, Jehan Molinet, nous a laissé dans ses Chroniques (1) une vivante description des festivités et réjouissances à l'occasion de la naissance et surtout du baptême du jeune duc Charles. Cette description a été reprise par Jean Lefèvre dans ses « Grandes Histoires de Hainaut » et c'est à cette source que l'historien A. Henne nous renvoie dans son ouvrage sur le règne de Charles Quint (2). Or, nous avons une description plus détaillée encore de cet événement, mais en vers flamands cette fois-ci : une ballade de 21 stances de Lieven Bogaert ou Bautken, facteur et chapelain de la chambre de rhétorique « Sinte Barbara » à Saint-Pierre. Cette ballade, que nous trouvons dans la « Vraie Histoire de Charles Quint » de l'éditeur gantois Gérard de Salenson (1561) (3), nous décrit la joie de la population gantoise à l'heureuse nouvelle, l'entrée de Marguerite d'Autriche par les rues illuminées de torches si nombreuses qu'on se serait cru en plein jour et enfin le baptême à l'église Saint Jean, également le soir à la lueur des torches.

Le jeune duc devait quitter la ville de Gand quelques mois plus tard, mais il y revint en février 1508, accompagné de son grand'père Maximilien d'Autriche et de sa tante Marguerite d'Autriche. De nouveau l'entrée se fait le soir. Un cortège de 1872 torches parcourt les rues illuminées au milieu des acclamations enthousiastes. Deux jours après Maximilien se rend au marché du vendredi. Il y jure solennellement, en qualité de mainbour et tuteur du jeune comte de Flandre, de maintenir et de respecter les privilèges. Il assiste ensuite à un « tournoi mortel » ou « tournoi à outrance », probablement un des derniers dans les annales de la chevalerie, et à un somptueux banquet. Toutes ces festivités furent mises en rhétorique et imprimées à 300 exemplaires, comme nous l'apprennent les comptes de la ville. Nous ne pouvons que regretter qu'aucun de ces exemplaires ne soit conservé, car il s'agit ici d'un des plus anciens ouvrages de ce genre (4).

---

(1) Edition de G. Doutrepont et O. Jodogne, t. 2, Bruxelles, 1935, p. 468 ss.

(2) A. Henne, *Histoire du règne de Charles Quint en Belgique,* t. 1, Bruxelles et Leipzig, 1858, p. 23 §§.

(3) *Die VVarachtighe Historie van den alder onverwinnelicsten, ende alder moghensten Keyser van Rome, Carolus de vijfste van dien name,* (Gand, Gérard de Salenson, 1561); Description détaillée dans la *Bibliotheca Belgica,* Première série, Gand-La Haye, 1880-1890, p. 103.

(4) Ph. Kervyn de Volkaersbeke, *Joyeuse entrée de l'Empereur Maximilien I à Gand, en 1508. (Description d'un livre perdu),* Gand, Bruxelles et Leipzig, 1850.

Passons rapidement en revue les fêtes et réjouissances populaires du règne de Charles Quint auxquelles les chambres de rhétorique ont prêté leur concours (5).

En 1515 le duc Charles est déclaré majeur et partout où le jeune prince se laisse inaugurer ont lieu des festivités et des représentations par les rhétoriciens, entre autres à Gand, à Bruges et à Middelbourg, où on donne des figurations tirées de l'Ancien Testament.

En 1519 l'élection de Charles Quint comme « roi des Romains » est accueillie avec grande joie aux Pays-Bas. Les chambres de rhétorique de Gand, Tielt, Audenarde et Anvers (6), prennent part aux réjouissances organisées à cette occasion.

En novembre 1521 Charles Quint assiège Tournai et tient son quartier à Audenarde. La prise de la ville qui suit en décembre semble avoir fortement impressionné les habitants d'Audenarde et Matthijs de Castelein, « facteur » de la chambre de rhétorique « Pax Vobis » célèbre l'événement dans une longue ballade, farcie d'érudition mythologique et astrologique dans le style allégorique cher aux rhétoriciens du XVI^e siècle (7).

En 1524 la nouvelle de la brillante victoire remportée par les généraux de Charles Quint sur François I^er à Pavie se répand bientôt dans les Pays-Bas. Matthijs de Castelein compose un refrain qui est déclamé sur un théâtre par un personnage représentant le roi vaincu (8). Deux des pièces de circonstance représentées à Bruges nous ont été conservées dans le manuscrit des œuvres dramatiques de Cornelis Everaert, rhétoricien brugeois décédé en 1556. La première « Tspel vanden Hooghen Wint en den zoeten Reyn » est purement dans le style allégorique. François I^er est le « grand vent » et Charles Quint la « douce pluie ». Dans la seconde, écrite pour les « Arranogais » résidant à Bruges, la victoire des généraux de Charles Quint est comparée à celle remportée par Joab et Abisag sur le roi Anon (9).

La paix de Madrid qui suit en 1525 est célébrée par une nouvelle pièce du facteur brugeois. Dans cette moralité nous assistons d'abord aux doléances de « Ghewillich Labeur » (le travail docile) et de « Volc van Neeringhe » (la gent commerçante), qui se plaignent amèrement de toutes les calamités dues aux guerres interminables, quand apparaît sur scène un troisième personnage « Troostich Confoort » (réconfort et consolation), un marin zélandais, qui s'exprime en son dialecte, chose curieuse pour l'époque. Venant d'Espagne, il émaille

(5) Nous renvoyons le lecteur une fois pour toutes à l'excellent aperçu de J. TE WINKEL, *De Ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde* (2^e édition), t. 2, Harlem, 1922, p. 371, auquel nous n'avons ajouté que quelques détails.

(6) *Belgisch Museum*, t. 1 (1837), p. 155 ss.

(7) Publiée dans l'édition de 1571 de la *Const van Rethoriken* du même auteur.

(8) Publié dans la *Const van Rethoriken*, p. 171 ss. (édition de 1555).

(9) Edition de J. W. MULLER et L. SCHARPÉ, *Spelen van Cornelis Everaert*, Leyde, 1920, p. 87 ss, p. 117 ss.

son discours de quelques mots espagnols et annonce l'heureuse nouvelle : la conclusion de la paix (10).

En 1527 la naissance du futur Philippe II à Valladolid est fêtée à Audenarde par trois pièces de circonstance, composées respectivement par les facteurs des trois chambres de rhétorique. A Gand on représente des esbatements, comme nous l'apprennent les comptes de la ville qui octroient aux quatre chambres de rhétorique un subside pour l'accoutrement des personnages (11).

En 1529 la « Paix des Dames » est fêtée par les rhétoriciens de Tielt, Audenarde, Anvers (12), Turnhout (13) et Utrecht.

Nouvelles réjouissances à Audenarde à l'occasion du couronnement de Bologne l'année suivante (14).

Les deux chambres de rhétorique brugeoises « De Heilige Gheest » (le Saint Esprit) et « De drie Santinnen » (les trois Saintes) chargent C. Everaert d'écrire un jeu pour célébrer la paix de Nice en 1538. Le mérite de cette nouvelle paix y est attribué pour une large part à Eléonore, épouse de François Ier et sœur de Charles Quint, ainsi qu'au rôle médiateur du pape (15).

En 1544 Matthijs de Castelein compose divers rondeaux, refrains, ballades et autres pièces, déclamés pendant la procession générale à l'occasion de la paix de Crépi. Les chambres de rhétorique gantoises donnent à cette même occasion des figurations et des panégyriques (16).

En 1549 Charles Quint vient présenter son fils et successeur, le futur Philippe II, dans de nombreuses villes des Pays-Bas, ce qui donne lieu à des Entrées et des Triomphes dont de nombreux documents de l'époque nous ont laissé des descriptions détaillées. Signalons en passant le compte-rendu « en rhétorique » du « triomphe rendu au prince d'Espagne Philippe dans la ville de Gand » par Cornelis Manilius, imprimé l'année même à Gand (17). Ce petit ouvrage mérite notre attention. Bien qu'assez médiocre, il annonce néanmoins la Renaissance par la place importante que la mythologie y occupe.

La présentation du prince Philippe sera consacrée en 1555, lorsque le jeune prince et roi se laissera inaugurer dans diverses villes comme souverain de nos provinces après l'abdication de son père. A Anvers la chambre « De Violieren » donne plusieurs représentations et les « Annales Antverpiesnes » nous signalent même qu'elle joue en la présence du roi au couvent Saint-Michel (18).

---

(10) Edition de J. W. Muller et L. Scharpé, p. 181 ss.
(11) Gand. Comptes de la ville, 1526-1527.
(12) *Belgisch Museum*, t. 1 (1837), p. 156 ss.
(13) E. Van Autenboer, *De Turnhoutse Rederijkers in de 16e eeuw*, 1954, p. 4 ss.
(14) *Belgisch Museum*, t. 7 (1843), p. 33.
(15) Edition de J. W. Muller et L. Scharpé, p. 543 ss.
(16) Gand, Comptes de la ville, 1544-1545.
(17) *Declaratie vander Triumphe bewezen den Hooghe Gheboren Prince van Spaengien / Philips / Des Keisers Charles van Oostenrijc Zone / binnen der stad van Ghend / in Vlaender Den xiij. Julij Anno. M. D. xlix...*, (Gand, Cornelis Manilius, 1549).
(18) *Belgisch Museum*, t. 1 (1837), p. 159.

Nous pourrions ainsi signaler encore les fêtes en 1559, à l'occasion de la paix de Cateau Cambrésis; mais cette même année Philippe II devait s'embarquer à Flessingue pour l'Espagne. Lui et ses successeurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles vivront loin de nos provinces et les arcs de triomphe qui s'érigeront encore dans nos villes n'accueilleront plus que des généraux victorieux ou des gouverneurs. Quant aux chambres de rhétorique, durement éprouvées pendant la période des troubles et suspectes aux autorités, elles sont en pleine décadence et n'y prêteront plus qu'exceptionnellement leur concours.

LES JOYEUSES ENTRÉES ET LA PEINTURE FLAMANDE

par Leo VAN PUYVELDE
Conservateur en chef honoraire
des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

Plusieurs chercheurs ont, dans ces derniers temps, émis une hypothèse qui, à première vue, paraît normale et séduisante. Selon eux, les arcs de triomphe et échafauds érigés par les villes flamandes à l'occasion des Joyeuses Entrées princières auraient puissamment poussé la peinture flamande du XVI^e^ siècle vers l'imitation de l'architecture antique et italienne. Ces Joyeuses Entrées n'étaient-elles pas des événements importants de l'ancienne vie communale ? Le prince y promettait de respecter les droits et privilèges chers au cœur des citoyens. Aussi, sans regarder à la dépense, les édiles tenaient-ils à entourer ces cérémonies d'un faste luxueux. A la fin de son mémoire commémoratif sur la Joyeuse Entrée de Philippe II à Anvers en 1549, Corneille Grapheus, secrétaire de la ville, résume le nombre impressionnant de collaborateurs employés à l'érection et à la décoration des arcs de triomphe et échafauds dans les rues de la ville : « de tymmerluyden in al 895, de schilders 233, Dandere werkluyden 498; summa intgeheele 1726 » (1). (Les menuisiers en tout 895, les peintres 233, les autres ouvriers 498; somme globale 1726. — On remarquera que l'auteur augmente le nombre de 100 unités, dans son addition).

Il est concevable que l'affirmation nette d'un style nouveau dans les constructions éphémères érigées dans les rues des villes flamandes lors de ces événements importants du produire aussi sur les artistes une impression très forte; ce style nouveau s'affirme déjà, comme nous allons le voir, dans les constructions montées lors de la Joyeuse Entrée de Charles Quint en 1519 à Bruges. Mais certains savants — toujours épris de la vieille thèse que la

(1) Cornelis GRAPHEUS, *De seer wonderlijcke, Schone, Triumphelijcke Incompst van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen Caroli des vijfden Keyserssone, In de stadt van Antwerpen.* Anvers, 1550. Le volume fut publié la même année également en français et en latin.

Renaissance nordique fut l'héritière de la Renaissance italienne — ne s'aventurent-ils pas trop loin en soutenant que jusqu'à l'érection même, sur le passage du cortège princier, de constructions monumentales fut imitée de ce que les Flamands avaient pu voir lors de Joyeuses Entrées en Italie; dès lors ces savants déduisent que le style se manifestant à ces occasions amena dans la peinture flamande un puissant revirement vers l'art de l'Antiquité que l'on vit se produire en Italie lors de ces fêtes.

D'abord, serait-il vrai que les Triomphes d'Italie auraient servi d'exemples pour les Joyeuses Entrées en Flandre, avec érection d'arcs de triomphe et d'échafauds ? Des documents écrits prouvent que de telles manifestations artistiques se produisaient déjà en Flandre dès le début du XIV^e^ siècle. Lorsqu'en 1301 Philippe le Bel fit à Gand une entrée triomphale, on érigea dans les rues des « schouwtonneelen en spelen », des échafauds pour tableaux vivants et pour jeux de théâtre (2). Ceci se produisit aussi à Gand, en 1329, à l'occasion de l'entrée triomphale de la comtesse Marguerite, épouse de Louis de Crécy (3). Pareille coutume ne fit que s'amplifier, on s'en doute, sous le règne des ducs de Bourgogne. Lorsque Philippe le Bon pénétra, avec son faste habituel, à Bruges en 1440, les rues s'ornaient de petites scènes où étaient figurés les rapports antérieurs que la ville avait entretenus avec le prince; à ces scènes étaient accolées des préfigures de l'Ancien Testament (4). Gand fit de même lors de sa réception en 1458 (5). A cette occasion, on érigea notamment à la Place du Marais un énorme échafaud où divers compartiments figuraient les différentes parties de *L'Agneau Mystique* d'Hubert et Jean van Eyck (6). On pourrait difficilement prétendre y voir une imitation de ce qui se faisait en Italie.

Mais, dira-t-on, dans la suite, au XVI^e^ siècle, la Flandre introduisit dans ces décors des figurations mythologiques et allégoriques, et pareil usage n'est-il pas originaire d'Italie ? Comme si l'antique mythologie et l'usage de l'allégorie n'étaient pas choses connues à travers tout l'Occident à la fin du Moyen Age. Qu'on se rappelle le fameux Banquet du Faisan, organisé à Lille en 1453 par Philippe le Bon, où les « entremêts » représentaient des allégories et des épisodes de la conquête de la Toison d'Or par le héros Jason (7). On peut affirmer que les allusions à l'Antique et la pratique de l'allégorie étaient, dès cette époque, devenues une chose habituelle dans la littérature en Flandre; cela s'accentuera durant le XVI^e^ siècle.

---

(2) *Chronycke van Vlaenderen,* éditée par Andreas Wydts, Bruges, 1724, t. 1, p. 413.
(3) Andreas Wydts, *ibid.*, p. 507, et Ph. Blommaert, *Geschiedenis der Rethorijkkamer De Fonteyn,* Gand, 1847, p. 8.
(4) Nicolas Despars, *Cronycke van den lande ende graefscepe van Vlaenderen,* édition De Jonghe, Bruges, 1837-1840, t. III, pp. 433-442.
(5) *Kronijk van Vlaenderen,* édition Maestschapij der Vlaamsche Bibliophilen, n° 3, Gand, 1839-1840, t. II, pp. 107 ss. et pp. 212 ss.
(6) *O.c.,* pp. 222 ss.
(7) De Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne,* Bruxelles, 1839, t. VI, pp. 95 ss.

Ensuite, la question peut se poser si ces monuments érigés lors des Joyeuses Entrées en Flandre avaient réellement une valeur artistique suffisante pour entraîner les artistes à une imitation.

Les mentions et les descriptions de ces monuments éphémères ne pourraient suffire à nous édifier quant à la valeur. Il subsiste des reproductions d'arcs de triomphe et d'échafauds érigés lors de Joyeuses Entrées dans des villes flamandes durant la première moitié du XVI[e] siècle, époque de l'épanouissement de la Renaissance en Flandre; on les trouve dans trois publications illustrées sur la Joyeuse Entrée de Charles Quint à Bruges en 1515, celle de Philippe II à Anvers en 1549, celle du même prince à Gand en la même année.

De la première, on connaît la relation faite par Remy du Puys, indiciaire et historiographe de Charles Quint, publiée en 1515, et dont les 33 reproductions en gravure sur bois en disent plus long que la description détaillée (8). Par surcroît, il existe à la Bibliothèque Municipale de Vienne, Ms 2591, un manuscrit avec le même texte et des miniatures soignées imitant les gravures de cette publication; il a dû être exécuté un peu plus tard pour Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint. Par ces gravures et miniatures on peut se rendre compte de ce que ces édifices provisoires étaient des plus simples, parfois d'une naïveté déconcertante. Ils n'ont rien de la construction raisonnée des arcs de triomphe antiques, ni des édifices de la Renaissance italienne. Le texte de Remy du Puys a beau parler de « deux arches faictes chascune pour ung arc triumphal à lantique et selon questoient coustume de faire aux Romains pour honorer leurs princes victorieux ». Je ne sais trop comment Paul Clemen a pu prendre cette description emphatique au sérieux (9). Il suffit de considérer avec une certaine attention les reproductions du livre imprimé de du Puys et du manuscrit de Vienne pour saisir combien étaient simplistes ces constructions provisoires.

Les arcs de triomphe en question reposaient sur deux piédroits dont les bases et les chapiteaux sont informes. L'arc qui relie les piédroits est parfois en plein cintre, parfois en arc gothique surbaissé ou infléchi. La décoration consiste en une guirlande, des médaillons, des figurines et des arabesques réduits à leur plus simple expression. Cette décoration est un lointain emprunt à des gravures du quattrocento italien. Déjà des Primitifs comme Memlinc ou Gérard David se permettaient de tels emprunts. Parfois l'arc de triomphe se complique un peu : il devient un baldaquin sur quatre piliers, avec arc, voûte surbaissée et entablement. Ceci non plus n'a rien de classique **(Pl. XV, fig. 1)**.

Outre ces arcs, il y avait des échafauds qu'on construisait contre les maisons et où se trouvait aménagé un plateau pour la représentation de tableaux

(8) Remy DU PUYS, *La Triumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advenement de Treshault et trespuissant et tresexellent Prince Monsieur Charles, prince des hespaignes En sa ville de Bruges lan mil V cents et XV le XVIII[e] iour dapril apres Paques*, Paris, Gilles de Gourmont, 1515. A la Bibliothèque Royale de Bruxelles, n° B 1553.

(9) Paul CLEMEN, *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923, t. II, p. 35.

vivants **(Pl. XV, fig. 2)**. La partie supérieure représentait un édifice de Bruges, les halles, la façade de l'église Saint-Donatien, l'hôtel de ville, le château du comte. La partie inférieure comportait deux baies : dans l'une on représentait une scène de l'histoire de la Flandre, dans l'autre une préfigure : ainsi, Thierry d'Alsace apportant le Saint Sang à Bruges et Héraclius présentant la vraie croix. En outre, des volets — qu'on n'ouvrait, dit du Puys, que lorsque le prince passait, — portaient à l'intérieur une figure peinte.

Est-ce là un produit de l'influence italienne ? N'est-ce pas simplement la persistance de la vieille conception des retables peints en Flandre au XV^e^ siècle ? Un des échafauds reproduits dans la publication de du Puys a même la forme d'un reliquaire sur pied, dans lequel sont introduites deux représentations : une figure et une préfigure. M. H. F. Bouchery a fait observer avec à-propos que nombre de ces constructions produisent « l'effet, non d'une véritable architecture, mais d'une sorte de pièce-montée décorative » (10).

La seconde Joyeuse Entrée dont nous avons conservé des reproductions est celle de Philippe II, en qualité de prince, à Anvers en 1549 (11). Nous avons déjà dit un mot de la description illustrée qu'en donna le secrétaire de la ville, Corneille Grapheus, en 1550, en latin, en flamand et en français (12). On y constate que l'audace des bâtisseurs et la connaissance architecturale ont fait, en Flandre, d'énormes progrès en trente ans. Les arcs de triomphe sont devenus de véritables monuments, conçus architectoniquement, avec des soubassements, des piliers, des pilastres, des entablements qui sont ceux de l'Antiquité **(Pl. XVI, fig. 1)**. La baie, par où le cortège doit passer, est parfois unique; elle est souvent flanquée de deux autres baies moins larges. De même les théâtres pour tableaux vivants gagnent des formes bien construites et en rapport avec l'art antique.

Que s'est-il passé ? Les Flamands ont-ils maintenant été apprendre des Italiens l'art de ces éphémères constructions pour Joyeuses Entrées ?

L'explication se trouve dans le colophon ajouté à l'édition de l'ouvrage de Grapheus; dans l'édition flamande : « Geprint Tantwerpen, voer Pieter Coecke van Aelst, gesworen Printere, bij Gillis van Diest, 1550 » ; dans l'édition française : « Imprimé à Anvers pour Pierre Coeck d'Allost, libraire iuré de l'Emperialle Maiesté, par Gilles van Diest, 1550 » ; dans l'édition latine : « Exc. Antwerpiae, pro Petro Alosten., impressore iurato. Typis Aegidii Disthemii, An M. DL., mense Iun. ». En outre, on peut lire dans l'édition flamande, au dos de la feuille du titre, plusieurs notes dont celle-ci : « Ten derden, dat alle de figueren hier gestelt zijn duer toedoen Peeters van Aelst, der K. M. schilder, recht op huer

(10) H.F. Bouchery, *Des Arcs triomphaux aux Frontispices de Livres,* in : *Les Fêtes de la Renaissance,* Paris, 1956, p. 432.

(11) Dans la discussion qui suivit la lecture de cette communication M. Lageirse déclara avoir découvert récemment à la Bibliothèque de Gand cinq grandes gravures d'arcs de triomphe érigés à Gand lors de la Joyeuse Entrée de Philippe II en 1549. (Voir l'article qui suit et les planches **XXII-XXIII**).

(12) Voir note 1.

symmetrie matelijck ghestelt » (En troisième lieu, que toutes les figures sont ici représentées par Pierre van Aelst, peintre de Sa Majesté, suivant leur symétrie et leur mesure). Comme le fit déjà observer M. Aug. Corbet (13), si ce texte relativement ambigu prouve bien que c'est Pierre Coecke qui entreprit l'impression des volumes commémoratifs et livra les modèles au graveur, il ne prouve pas de façon formelle que cet artiste peintre ait été également l'auteur de projets des arcs et échafauds érigés dans les rues. Néanmoins, il est probable que Pierre Coecke ait été l'auteur de ces plans. N'est-ce pas lui qui, entre 1539 et 1550, avait publié, avec des gravures fort instructives, la traduction flamande et française d'une partie des traités d'architecture de Serlio et Vitruve ?

Dès lors, que reste-t-il fondé dans l'affirmation de Paul Clemen (14) que ce serait par les Joyeuses Entrées italiennes que les Flamands auraient appris à connaître les formes grandioses de l'architecture classique ?

Il existe cependant, dans le livre commémoratif de la Joyeuse Entrée d'Anvers de 1549, une présentation particulière : des portiques avec colonnades en profondeur, à la façon des enscènements à perspective propres à l'art italien. Ces portiques, on les trouve précisément dans les monuments érigés à Anvers aux frais des marchands florentins **(Pl. XVII)** et génois **(Pl. XLII, fig. 2)**. Ces étrangers auraient-ils spécialement tenu à les faire édifier dans le style qu'ils avaient pu admirer dans leur propre patrie ? On peut observer que ce même genre de construction était aussi érigé par d'autres marchands, tels les marchands allemands et espagnols. Toujours est-il qu'on ne les retrouve pas dans la peinture flamande de l'époque.

Dans cette peinture flamande on ne revoit guère non plus une forme assez particulière utilisée dans certains arcs de triomphe de 1549 : celle où le passage central est surmonté d'un caisson en profondeur et où furent représentés — comme le dit le texte de Grapheus — soit des tableaux vivants, soit des tableaux peints. On ne la retrouve dans l'œuvre d'aucun peintre, même pas chez François Floris, qui peignit — nous rapporte Charles van Mander — un tableau pour un de ces arcs.

Ce qui est le plus typique dans ces éphémères constructions de 1549, c'est que beaucoup d'arcs de triomphe et d'échafauds étaient surmontés de grands galbes ornés de manière pléthorique au moyen d'ornements incurvés, en forme de parchemins enroulés. On les désignait alors à Anvers sous le nom de « rolwerk » (enroulements). Cette décoration est inexistante en Italie. Pierre Coecke, qui présida sans doute à l'ornementation de la ville à cette occasion, en fut-il l'inventeur (15) ? C'est possible. Toujours est-il qu'elle fut quelque temps à la mode aux Pays-Bas. L'année même de la Joyeuse Entrée de 1549, Corneille Bos publia à Anvers un livre de modèles de ce genre. A la même époque,

(13) A. Corbet, *Pieter Coecke van Aelst*, Anvers, 1950, p. 31.
(14) P. Clemen, *ibid.*, pp. 28-40.
(15) Observation communiquée par M. Pierre du Colombier : on la voit aussi dans les décorations de Fontainebleau.

à des dates inconnues, Corneille de Vriendt, alias Floris, en publia également plusieurs cahiers à Anvers (16). On les trouve en grande quantité dans les galbes des édifices reproduits dans la relation de la Joyeuse Entrée de 1549. On en orna même la partie supérieure d'un large échafaud avec colonnes et niches de caractère nettement antique, qui fut érigé à la place de Meir d'Anvers **(Pl. XVI, fig. 2)**. Il est fort étonnant, dans ces conditions, que les peintres contemporains n'eurent pas l'idée d'introduire d'aussi originaux ornements dans les constructions qu'ils représentaient sur leurs tableaux.

D'autres théâtres furent érigés dans les rues et sur les places en Flandre à l'occasion des grandes festivités littéraires qu'organisaient les Chambres de Rhétorique, notamment à Gand en 1539, à Anvers en 1561. Les reproductions qu'on en possède montrent des échafauds assez semblables à ceux de la Joyeuse Entrée d'Anvers de 1549 : un plateau derrière lequel est élevé un arc de triomphe avec trois baies en bas et trois plus petites en haut; celles du milieu avaient des rideaux. Ces décors neutres convenaient à la représentation des pièces les plus diverses. La décoration antique y est de la même valeur que dans les édifices provisoires érigés à Anvers en 1549. **(Pl. XIV)**.

L'examen de la documentation écrite et graphique nous a amené à mettre en doute l'idée d'une intrusion de l'architecture antique dans l'art flamand par l'intermédiaire des Joyeuses Entrées. Nous allons maintenant fournir la preuve du bien-fondé de ce doute en montrant que les peintres flamands du XVI[e] siècle, qui avaient à reproduire dans leurs tableaux des monuments décoratifs, conservaient leur indépendance vis-à-vis de ces manifestations passagères. Ils créaient leurs compositions architecturales en se servant de leur propre imagination, tout en empruntant certains détails aux gravures dont ils disposaient.

L'unique cas où un tableau flamand du XVI[e] siècle rappelle les constructions des Joyeuses Entrées, est l'excellente œuvre *La Vie de la Vierge* **(Pl. XXI)**, de la cathédrale de Tournai. On y voit une sorte d'arc de triomphe avec passage surmonté de trois caissons dans lesquels sont encastrées des représentations, pareilles à celles qu'on peut voir dans certains arcs de triomphe de la Joyeuse Entrée d'Anvers de 1549. Mais qu'on n'aille pas trop vite conclure à une influence de ces arcs sur Lancelot Blondeel de Bruges, ainsi qu'on l'a prétendu. On ne peut raisonnablement soutenir que ce tableau soit de cet artiste. Jamais ce dernier n'employa un coloris aussi vif, une facture aussi soignée. Jamais il n'inventa des édifices où le sens constructif s'affirme aussi nettement qu'ici. Tout dans ce tableau rappelle le style de Pierre Coecke. Dès lors on ne peut plus parler d'influence, puisque c'est probablement le même Pierre Coecke qui est, comme nous venons de le voir, peut-être l'inventeur des édifices de la Joyeuse Entrée d'Anvers de 1549.

(16) Voir à ce sujet : R. Hedicke, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913, pp. 238 ss.

Pourrait-on trouver un lien entre les monuments des Joyeuses Entrées et l'œuvre de Quentin Metsys, le *Retable de sainte Anne* **(Pl. XVIII, fig. 1)** des Musées Royaux de Bruxelles ? Le portique qui se dresse derrière les personnages si calmement groupés est sans aucun rapport avec les constructions éphémères que l'artiste aurait pu voir lors de la Joyeuse Entrée de Bruges en 1515. Il n'a pu voir celles d'Anvers en 1549. Il existe dans le tableau trois arcades, et c'est là l'unique élément où l'on pourrait voir une ressemblance. Malgré les détails antiques, cette composition architecturale présente la subdivision d'une église gothique avec sa nef centrale et ses deux bas-côtés subordonnés. Ce portique n'a été ajouté là que pour conférer plus de cohésion et d'unité au groupe symétrique des personnages. Ce rythme de composition est traditionnel dans la peinture flamande du milieu du xv^e^ siècle. Les meilleurs exemples en sont *Les sept Sacrements* de van der Weyden et *La Présentation au Temple* de Jacques Daret, et il est repris dans les cadres mêmes des triptyques du xvi^e^ siècle.

Le premier peintre des anciens Pays-Bas qui introduit en Flandre les architectures antiques dans ses tableaux est Jean Gossart. Il fit d'incessants efforts pour les reproduire. Il a pu voir les constructions passagères érigées à Bruges pour l'entrée de Charles Quint en 1515. Mais on ne trouve chez lui aucune figuration qui se rapproche des exemples du livre de du Puys. Ses édifices sont des constructions hybrides, composées d'éléments antiques exacts. Ainsi, l'année qui suit la Joyeuse Entrée de Bruges, Gossart signe et date son *Neptune et Amphitrite,* des musées de Berlin. On y voit des colonnes cannelées, une architrave décorée de bucrânes et de perles, le tout rendu avec une bien plus minutieuse exactitude que dans les édifices érigés à Bruges en 1515. *Hercule et Omphale,* de la collection Sir Francis Cook à Richmond, daté de 1517, présente une abside antique solidement construite, décorée de plaques de marbre et ornée de bucrânes. Dans son *Saint Luc peignant la Vierge,* du musée de Prague, la perspective est bien établie. De cette architecture fort audacieuse et très composite, certains éléments sont en rapport direct avec l'architecture romaine : conque, voûte à caissons, colonnes, piliers. D'autres ne le sont pas : les corniches s'avancent trop; les soubassements portent des sculptures et ornements gothiques et leur hauteur insolite est hors de proportion avec les colonnes; les bases et les chapiteaux sont hybrides.

D'où Gossart tenait-il ses connaissances de l'architecture antique ? Nous le savons par un document de l'historiographe Noviomagus, attaché au service de Philippe, bâtard du duc de Bourgogne Philippe le Bon. Noviomagus raconte que Gossart accompagna son protecteur, en 1508, en mission à Rome, où l'artiste dut dessiner pour son seigneur diverses antiquités : monuments et sculptures. De ces dessins là, Gossart se servit toute sa vie. Jamais il n'eut besoin de tirer profit de ce qu'il avait pu voir lors des Joyeuses Entrées, dans son propre pays, en matière d'imitation de l'antique.

A côté de Gossart, Bernard van Orley fut un ingénieux inventeur de ces

constructions architecturales à la manière antique. Chez lui on peut découvrir quelques constructions sous forme de pavillons reposant sur quatre piliers minces, tels qu'en montre le livre de du Puys sur la Joyeuse Entrée de Bruges en 1515. Mais les pavillons de van Orley sont autrement conçus. Ils ne sont pas là comme de petits édifices devant renfermer la scène. Ils sont ouverts de tous côtés et les figures sont éparpillées autour. Tout le décor des frontons, des architraves, des ornements est plein de fantaisie. Ces pavillons se rencontrent notamment dans le *Retable des Apôtres saint Thomas et saint Matthieu,* de Vienne et de Bruxelles. Le style de ces tableaux — signés mais non datés — permet de les situer aux alentours de 1515, date de la fameuse Joyeuse Entrée de Charles Quint à Bruges **(Pl. XVIII, fig. 2).**

C'est précisément en cette année 1515 que van Orley reçoit la commande du *Retable de la Croix,* pour lequel il sera payé en 1520 par une confrérie établie à Sainte-Walburge, de Furnes. Un volet de ce retable, conservé aux Musées Royaux de Bruxelles, comporte également un pavillon construit d'éléments anciens, mais sans aucun rapport avec ce que le peintre aurait pu voir à la Joyeuse Entrée de Bruges.

En 1520, l'artiste signe et date le *Retable et la Vertu de Patience,* des Musées Royaux de Bruxelles. Il y introduit plusieurs constructions audacieuses, fruits de son imagination. Sur un des volets, le palais de Job n'a aucun rapport direct avec les véritables monuments antiques et moins encore avec les éphémères édifices de la Joyeuse Entrée brugeoise. *L'Anéantissement des Enfants de Job,* sur le panneau central, présente une architecture composite sans valeur constructive et pleine de surcharges fantaisistes. Ainsi, les deux piliers hybrides du premier plan sont totalement inconcevables dans aucune architecture, qu'elle soit antique, italienne ou flamande. C'est là le pur produit d'une imagination débridée **(Pl. XIX).**

Vers la fin de sa vie, pourtant, Bernard van Orley réalisa d'excellentes décorations architectoniques dans les cartons des deux grands vitraux du transept de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles. Les preuves subsistent de ce que van Orley fut l'auteur de ces projets de verrières. Les dates de 1537 et 1538 inscrites sur celles-ci sont les dates de leur confection. La première de ces verrières représente Charles Quint et sa femme Isabelle de Portugal **(Pl. XX),** la seconde Louis II de Hongrie avec Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint. Les figures princières, tout comme celles de saints patrons, sont placées sous les arcades d'une construction plus ou moins classique. Profonde de quelques mètres, cette construction comporte des colonnes et des pilastres, une grande arcade centrale et deux petites arcades de part et d'autre. Un grand pignon, qui surmonte l'arcade du milieu, est relié à l'entablement au-dessus des arcades secondaires par des ailerons purement ornementaux, sans nulle raison constructive. Ces derniers ornements, le couronnement du pignon, les guirlandes, les pendentifs, qui ornent la grande arcade et bien d'autres détails figuratifs sont des inventions du peintre.

Devant ces compositions, on serait parfois tenté de faire un rapprochement avec les arcs de triomphe érigés à Anvers en 1549. N'y a-t-il pas là la grande arcade et les deux petites ? Mais il y a aussi toutes ces fioritures décoratives sans rapport avec l'art ancien, ces ailerons compliqués, cette console purement ornementale sur laquelle repose toute la construction. Et il y a surtout la date, qui est antérieure de dix ans à la Joyeuse Entrée d'Anvers.

Michel Coxcie, artiste qui fit un séjour en Italie, poursuivit l'œuvre entreprise par Bernard van Orley quant aux projets de vitraux pour la chapelle du Saint-Sacrement des Miracles à Sainte-Gudule de Bruxelles. Le premier des quatre vitraux anciens qui y subsistent est encore fait d'après un carton que la fabrique d'église acheta de Gérard Willems, qui l'avait hérité de van Orley. Les trois autres verrières furent exécutées d'après des cartons que Coxcie produisit selon des dessins achetés à Jérôme van Orley, fils de Bernard. Dans ces vitraux, exécutés entre 1540 et 1547, les sujets sont représentés dans des sortes d'arcs de triomphe et deux scènes de l'histoire du Saint-Sacrement des Miracles sont superposées à la figuration des donateurs. On ne doit pas, dans cette superposition, voir une imitation des arcs de triomphe des Joyeuses Entrées, où, dans un caisson, au-dessus de la baie centrale, était parfois représentée une scène. Ici, cette superposition s'imposait à l'artiste : par suite de la hauteur de la fenêtre force lui était de procéder à cette division.

Nous savons que Lancelot Blondeel, un des plus fougueux Maniéristes flamands du XVI^e^ siècle, prit part à la décoration de la ville de Bruges, lors de la réception de Charles Quint en 1520. Les comptes de la trésorerie de la ville renferment pour cette année la dépense suivante : « Item Guillaume Cornu ende Lanceloot Blondeel, als ghemaect hebbende xij patroonen daer naer ghemaect zyn gheweist de xij stagen, ij l. gr. De zelve, voor 't maken van den patroonen up de kanevetse *(sic)* van den waghenen metten damast xij s. vj d. gr ». (Item à Guillaume Cornu et Lancelot Blondeel pour avoir fait douze projets d'après lesquels ont été exécutés les tréteaux, 2 livres... Aux mêmes pour la confection des projets pour la décoration à la « kanevetse » pour les chars avec le damas 12 sous 6 deniers.) Il ne subsiste ni reproduction, ni même de description de cette Joyeuse Entrée. Ne le regrettons pas trop. Même si nous avions trouvé quelque chose de semblable dans les tableaux de ce maître, nous ne pourrions en tirer une autre conclusion que le fait que cet artiste s'était imité lui-même. Nous pouvons nous faire une idée de la décoration pléthorique qu'on devait y trouver en considérant celle qu'il a introduite dans son projet pour la cheminée du Franc de Bruges en 1528-1529.

La plupart des tableaux de Lancelot Blondeel placent le sujet dans un cadre architectonique, mais, quoi qu'on en ai dit, celui-ci n'a aucun rapport direct avec les arcs et théâtres érigés à l'occasion des Joyeuses Entrées. La plupart des constructions dans lesquelles il place ses sujets relèvent du gothique flamboyant. S'il utilise des formes plus modernes, comme dans *La Vierge avec saint Luc*

et saint Eloi, on n'y trouve ni arc livrant passage, ni plate-forme pour les personnages, ni construction classique.

Dans l'œuvre des Maniéristes flamands les plus fougueux, tels Jean de Beer et Jean Cock, on ne relève rien qui puisse faire songer à une imitation, même indirecte, de ce que ces artistes avaient pu voir dans les constructions éphémères des Joyeuses Entrées de l'époque.

LA JOYEUSE ENTRÉE DU PRINCE PHILIPPE A GAND EN 1549

par Marcel LAGEIRSE
Université de Gand

L'intérêt suscité par les Joyeuses Entrées du temps jadis va croissant. Il est curieux de constater qu'en notre pays ces événements n'avaient pas jusqu'à ces derniers temps éveillé l'intérêt qu'ils méritent. Cependant, et surtout depuis la Renaissance, les Joyeuses Entrées ont leur importance pour l'étude de l'histoire de l'art.

A la Renaissance, et notamment à Gand, elles s'appuient déjà sur une vieille tradition, car nous savons que Jean sans Peur fit sa Joyeuse Entrée à Gand en 1405 (1). Il est certain que la tradition se maintint ici comme ailleurs et prit un éclat de plus en plus brillant. La relation de l'inauguration de Philippe le Bon en 1458 en est une preuve pertinente (2). De nombreux théâtres furent échafaudés à cette occasion et la splendeur des tapisseries et des draperies qui garnissaient les rues, ne devait point céder le pas à celle des manifestations ultérieures.

La Renaissance toutefois allait modifier *l'esprit* de cette manifestation en plein air. D'abord en Italie, où sous l'influence de l'Antiquité, la *glorification du triomphe* allait occuper une place prépondérante. Le « culte des héros » du paganisme, est repris en images et pénétrera bientôt dans nos contrées, monde des idées issues du Moyen Age. L'art de la mise en scène connut un succès inouï et dans la première partie du XVI[e] siècle atteignit en peu d'années un si brillant essor que le décor des Joyeuses Entrées et tout ce qui gravite autour, s'épanouit en une vivante et intégrale manifestation artistique. Il n'est donc pas surprenant qu'une pareille activité se soit révélée rapidement d'une importance telle qu'on en nota soigneusement les péripéties et qu'en bien des cas les décors les plus impressionnants en furent gravés.

---

(1) BLOMMAERT : « Inhuldiging van Jan zonder Vrees te Gent, 1405 », *Belgisch Museum*, t. I, p. 83-98.
(2) *Kronyk van Vlaenderen*, v. 589-1467.

Comme vous le savez on a conservé un assez grand nombre de ces relations enrichies de gravures. Cependant, en ce qui concerne Gand, les reproductions sont assez rares dans les descriptions imprimées du XVI^e siècle. Pour la première moitié nous ne trouvons que 5 gravures, à savoir celles, dessinées par François Van de Velde et gravées par Joan Liefrinck d'Anvers, se rapportant à la Joyeuse Entrée du prince Philippe à Gand en 1549, et sur lesquelles on peut voir les 5 arcs de triomphe qui ont été érigés à cette occasion.

Il n'est pas utile de s'étendre ici sur la signification générale des Joyeuses Entrées. Je voudrais cependant attirer l'attention sur le fait que la Joyeuse Entrée à Gand était indispensable avant que le comte fût reconnu par toute la Flandre. C'est à Gand que le nouveau comte de Flandres prêtait serment devant les représentants de Gand, Bruges, Ypres, devant le Franc et en présence des représentants des autres villes. Des privilèges étaient à cette occasion accordés également aux abbayes, et ceux-ci devaient être reconnus à nouveau dans chaque cas particulier. C'est ainsi que, depuis 1332, nous voyons les comtes de Flandre, à l'occasion de leurs Joyeuses Entrées, prêter d'abord serment à l'abbaye de Saint-Pierre sur le Mont Blandin, qu'après ce serment il s'en prêtait un second à l'église Saint-Jean (plus tard Saint-Bavon) par devant les délégués des autorités ecclésiastiques et laïques. En prononçant son serment à l'église le comte était obligé de tenir la corde d'une cloche. Dès prestation faite il devait sonner trois fois, ce qui signifiait qu'il avait pris possession de la Flandre. Le *même* serment se prêtait ensuite au Marché du Vendredi. Et c'est là que le comte recevait le serment du peuple.

A l'exclusion des Joyeuses Entrées pendant l'ère du protestantisme, la tradition de ce triple serment se maintint à Gand jusqu'à l'année 1744. En effet, ce fut Marie-Thérèse qui s'y soumit la dernière. Joseph II, lors de sa Joyeuse Entrée en 1781, refusa de prêter serment à Saint-Bavon.

Nous ne pouvons plus que difficilement nous représenter comment se déroulaient pareilles solennités. Non seulement les autorités religieuses et publiques et les notabilités de la ville, mais toutes les couches de la population y participaient. Il était habituellement fait appel au peuple afin que chacun, suivant ses moyens, contribuât à la réussite de la « Vieringhe » (festivité). Une autre proclamation publique invitait tous les notables ainsi que les doyens et les jurés à s'assembler devant la maison échevinale pour se joindre au magistrat qui allait à la rencontre du souverain.

Parmi les membres des divers métiers qui se trouvaient dans le cortège, ceux des « Poissonniers » et ceux de la « Boucherie » méritent une mention toute spéciale, car ils avaient pour mission de servir de garde d'honneur aux comtes de Flandre pendant leur Joyeuse Entrée (3). Les rues par lesquelles passait le seigneur étaient richement parées de draperies et de tapisseries. Des portiques et des arcs de triomphe se dressaient aux principaux endroits, tandis que se multi-

(3) F. de Potter : *Gent van de vroegste tijden tot heden*, t. II, p. 7 et 449.

pliaient les échafauds, les fontaines et les panneaux décoratifs. Tout au long de son itinéraire le seigneur pouvait ainsi, de même que sa suite, admirer le spectacle sur les échafauds et les arcs de triomphe ainsi que toute la magnificence de la décoration.

Les événements historiques ont fourni l'occasion d'organiser à Gand, entre 1500 et 1555, trois Joyeuses Entrées, l'une en 1508, l'autre en 1515 et la dernière en 1549. Le 23 février 1508 Maximilien d'Autriche fut inauguré en tant que tuteur du futur Charles Quint. En 1515 ce fut le tour de Charles lui-même. En 1549, Charles Quint vint présenter son fils, le prince Philippe, comme son successeur en qualité de comte de Flandre.

Si au Moyen Age une visite royale s'accompagnait d'un déploiement de grand luxe, pendant la Renaissance la splendeur de l'ornementation des rues ne fit que croître de façon surprenante.

Durant la première moitié du XVI[e] siècle, Gand ne lésinait sur rien pour recevoir le comte de Flandre dans un décor vraiment artistique et royal. Les rues étaient richement drapées de tissus les plus précieux. Elles étaient bordées de centaines de sièges d'apparat où s'asseyaient d'ordinaire des jeunes filles de dix à treize ans; des arcs de triomphe, parfois de proportions colossales, paraient les principales places de la ville; on voyait partout des théâtres de rue et les panneaux décoratifs achevaient de donner à la ville une ambiance de liesse indescriptible.

Les rues et les places publiques baignaient la nuit dans la lumière des flambeaux et des brûlots de poix, tandis que les feux d'artifice emplissaient le ciel de leurs gerbes de feu. C'était une collaboration très étroite des artistes et des artisans avec les habitants de la ville, pour saluer le prince de telle manière qu'il pût se rendre compte du prix qu'on attachait à sa souveraineté.

Toutes les scènes représentées et toutes les inscriptions chantaient les louanges du maître, saluaient en lui le libérateur du peuple et honoraient ses vertus. Il lui suffisait d'ouvrir simplement les yeux, tout était rendu en symboles, de même tout ce que son peuple attendait de son règne. L'habitude, si particulière au Moyen Age, de rendre tout sensible par l'image se manifestait partout. Les deux expressions artistiques qui dans l'occurrence se complétaient, c'est-à-dire le théâtre et la peinture, apportaient, à l'occasion des Joyeuses Entrées, une contribution de premier plan. Les tableaux vivants et le talent des peintres témoignaient en même temps de la soumission du peuple et de la puissance du souverain. En faisant sa Joyeuse Entrée il était d'emblée reconnu comme l'envoyé de Dieu et acclamé comme le digne successeur de ses aïeux.

L'esprit des manifestations extérieures diffère sensiblement au XVI[e] siècle de celui des siècles précédents, du fait qu'il s'est adapté à l'évolution qui s'est produite, sous l'influence de la Renaissance, dans le monde des idées, à l'égard de Dieu, de l'homme et de l'univers. Pendant le Moyen Age l'Eglise avait senti la nécessité de représenter uniquement les faits et actes de l'Ancien et du Nouveau Testament, pour les rendre plus accessibles à la compréhension. De cette

manière les personnages principaux de la Bible devenaient pour le peuple des figures toutes familières. A la fin du XV^e siècle et surtout pendant le XVI^e, nous voyons que les tableaux religieux cèdent progressivement le pas aux exemples des traditions antiques. La Divinité, les Saints et les Prophètes tiennent une moindre place, mais l'homme surgit et ce sont les qualités humaines qui sont glorifiées. Cette nouvelle tendance trouvera aussi un magnifique terrain d'expansion à l'occasion des Joyeuses Entrées, où il s'agit, avant tout, de mettre l'accent sur tout ce qui de près ou de loin concerne l'individu.

Il n'existe plus, croyons-nous, de relations imprimées décrivant les Joyeuses Entrées à Gand pour la période de 1508 à 1515. Cependant un livre de comptes communal de 1508-1509 fait mention d'une somme payée à un certain Jacob van Zeveren, pour l'impression d'une relation de l'événement, et dont on aurait commandé 300 exemplaires historiés (4). D'autres comptes de la même année nous signalent encore qu'on aurait érigé 3 portiques au moins ainsi que des croix, des encadrements et autres figurations (5). On peut donc déduire que la mention, dans le Registre de la Charte de 1508, que l'Empereur Maximilien, le duc Charles et Marguerite d'Autriche ont été reçus en grand triomphe, correspond réellement avec les faits que nous venons de citer.

Nous sommes encore moins renseignés sur l'année 1515, les comptes communaux faisant défaut. Nous trouvons en tout et pour tout un texte manuscrit dans le Mémorial de la ville de Gand, qui signale que le duc Charles a été inauguré en grand triomphe. Toutefois nous savons ce qui s'est passé la même année à Bruges pour la même circonstance, vu que Remy du Puys en a fait une

(4) Livre des comptes de la ville de Gand, 1508-1509 : Item betaelt Jacop van Zeveren V gouden Philips gulden die hem by den ghemeenen College van Schepenen geordoneert zyn te ontfane, omdat hy heeft in Rethorycke doen stellen alle de solemniteyten, ghenouchten ende tryumphen van vierene ter incomste van de K. Majesteyt, ende daer af ghedaen maken driehondert boucken in prenten,...

(5) Livre des comptes de la ville de Gand, 1508-1509 :

fol. 192 : Item betaelt Jan ende Lievin van Hulze, Gillis van Huffele ende andere drie huerlieden mede ghesellen trompetters van dat zy uyt laste van scepenen ghespeelt hebben up de poorte ghemaect up sgravenbrugghe ter blyder incomste... XII sc gr.

fol. 193^v : Item betaelt diversche persoonen over de leveringhe van groote menichte van sperren berden ende andere manieren van haute daermede de cruucen, de poorten, lijsten ende baillen ter vrindaghmaerct ghemaect waren ter incomste van der K. M. mitsgaders der schilderen ghedaen ande voornomde poorten ende an andere figueren, ende van diversschen auctoriteyten ende wapenen bij den schilders gescreven ende gemaect ende van groote menichte van dachhueren ghewrocht thebbene in de vieringhe ter voornomder incomste ghedaen al naer 't verclaers van eenen quahiere daer alle de voornomde partien by scepenen gheapprobeert zijn beloopende tsamen ter somme van XLVIII 1b. sc. VI den. gr. VII den. par.

fol. 195^v : Item betaelt den vier menestreurs deser stede van dat zy met huerlieder instrumenten te twee reysen ghespeelt hebben te wetene up twee poorten ter blijder incomste van der K. M. ende up den collatie zoldere ten banquette daer vooren hemlieden bij scepenen toegheleit... VIII sc. gr.

fol. 195 : Item betaelt Jan de Mets als deken van den ghulde van Marien t Heeren, ter causen van der figueren die zy toochden ter blijder incomste van der K. M... XXXIX sc. II den. gr.

Item betaelt Bauwin van Hulze over tgheselscip van sinte Barbellen van dat zij insghelycx tooghden ende stelden figueren ter voornomder blyder incomste... XXXI sc. I den. gr. VI p.

relation complète illustrée des principaux motifs de la décoration (6). De ce fait nous pouvons nous faire une idée des thèmes réalisés. Bruges représentait entre autres :

Thierry cède la Flandre à ses fils et c'est à Ganimède que la ville de Bruges est dévolue. Comme pendant de cette scène on voyait : Josué qui partage son pays entre ses fils.

Le comte Baudouin lègue à la ville de Bruges les reliques de St. Donatien. Comme pendant : David dansant devant l'Arche d'Alliance qu'il fera transporter à Jérusalem.

Louis de Nevers accorde des privilèges à la ville de Bruges. A côté : Moïse avec les Tables de la Loi.

Il n'est pas nécessaire de souligner davantage la préfiguration par un événement de l'Ancien Testament d'un fait historique essentiellement brugeois.

A côté de ces spectacles qui se rattachent encore plus ou moins aux conceptions du siècle précédent, nous voyons également au premier plan un autre genre de représentations qui jadis se rencontrait souvent, à savoir, la glorification héroïque des « Neuf Preux » du Moyen Age : Bellérophon, Hercule, Persée, Ulysse et Alexandre, amis familiers des Brugeois de jadis. Mais les dieux de l'antiquité pénétrent déjà dans leur milieu : Orphée, Jupiter et Junon se présentent. Des figures allégoriques ne laissent aucun doute à Charles Quint sur ce qu'on attend de lui.

On peut supposer que les sujets traités à Gand se rapprochaient sensiblement des intentions exprimées à Bruges. Une différence cependant est probable. La personnalité même de Charles Quint ressort très peu à Bruges; mais, il ne fait pas de doute qu'à Gand, le jeune Comte ait été l'objet principal de toutes les figurations. Né à Gand, nous voyons toujours à l'occasion de manifestations ultérieures qu'il est le personnage central de tous les thèmes traités.

Si notre documentation sur les années 1508 et 1515 est insuffisante, nous trouvons une foule de renseignements au sujet de la décoration lors de la visite du prince Philippe accompagné de Charles Quint en 1549. Différentes descriptions, publiées ou non, nous exposent les thèmes des spectacles présentés au souverain (7). Celui des représentations les plus marquantes met l'accent sur la

---

(6) Remy Du Puys : *La tryumphante et solemnelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advenement de ... Monsieur Charles Prince des Hespaignes... En sa Ville de Bruges lan mil V cens et XV le XVIII iour davril apres Pasques redigée en escript par maistre Remy du Puys son tres humble Indiciaire et historiographe.* Gilles de Gourmont, Paris, 1515; réédition : Vandecasteele-Werbroek, Bruges, 1850.

Remy Du Puys : *La triumphante et solennelle entrée faicte sur le joyeulx advenement de Treshault et Trespuissant Prince Monsr. Charles,* etc. *Manuscrit,* 62 pages, Vienne, Bibliothèque Nationale, codex 2591.

(7) 1. Juan Cristeval Calvete de Estella : *El felicissimo viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Phelippe, hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras dela baxa Alemaña : con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes.* Anvers, 1552.

transmission de la dignité comtale par Charles Quint à son fils le prince Philippe.

Sur le premier arc de triomphe on illustrait un fait de l'Histoire Juive : David remettant le sceptre à son fils. Au second on montrait Philippe de Macédoine donnant son cœur à son fils Alexandre. Sur le troisième on mettait en scène Vespasien conduit en triomphe par le Sénat à côté de son fils déjà censeur, tribun, consul et agréé comme co-souverain de l'empire. Le couronnement de Louis par son père Charlemagne faisait l'objet d'un quatrième arc de triomphe et enfin le cinquième avait pour thème Thierry d'Alsace, donnant avant son départ pour Jérusalem mission à son fils Philippe d'exercer le pouvoir.

Outre ces sujets qui s'inspiraient surtout de faits historiques, plusieurs autres réclamaient l'attention des spectateurs. Par exemple l'arrivée de Philippe était annoncée par une procession de dieux et de déesses : Aurore, déesse du jour naissant, Phébé, protectrice de la Loi, Cérès, déesse de l'agriculture, Bacchus, dieu de la vigne, Paris, protecteur des troupeaux et des bergers, Vénus, Junon, protectrices de la femme et du mariage, Pallas, déesse de la sagesse et de la force, Jupiter, maître de l'univers et Cupidon, dieu de l'amour.

La pucelle de Gand, emblème de la ville, souhaitait la bienvenue aux souverains.

Un fait historique faisait encore l'objet d'une autre figuration : Arnould chassant les Normands. Mais ici entraient en scène : la Prudence, l'Intelligence, la Mémoire et la Providence qui illustraient en somme les vertus maîtresses du nouveau comte.

Mais le peuple aussi était en droit de jouir de la Justice et ce désir était nettement exprimé par une représentation consacrée à la Justice fondée sur la Loi, les Droits coutumiers et le Droit naturel. Le Droit naturel était lui-même entouré de personnages allégoriques : la Religion, la Piété, le Grâce, la Vengeance, la Bienveillance, la Vérité et la Concorde.

La Force était personnifiée par une femme aux formes opulentes portant un château dans sa main. La Patience, la Persévérance, la Confiance et la Majesté, enfin tout ce qui va de pair avec la puissance, trouvait aussi sa figuration symbolique.

---

2. Cornelius Manilius : *Declaratie vander triumphe bewezen den Hooghe Gheboren Prince van Spaegnien, Philips, des Keizers Charles van Oostenrijk zone, binnen der stad van Ghend, in Vlaenderen, den XIII July, anno M.D.XLIX.* Réimprimé par la Maatschappij der Vlaamsche Bibliophielen (n° III), 1851.

3. Jan Oste : *Brevis descriptio cor. quae S.P.Q. Gand. Philippo Austri. Caro. Caesar. princip. Flandriar. filio et haeredi et futuro principi Flandriar. exhibita fuere Gandavi, tertio idus juli An. M.D.XXXXVIIII. Gandavi excudebat Cornelius Manilius 1549.* (Introuvable).

4. Marcus Van Vaernewyck : *Die Waerachtige geschiedenisse van allen gheloofweerdighe saken van den Keyser van Roomen Carolus de Vijfde te Ghendt, by Gheeraardt van Salenson, 1564.*

5. *Brevis descriptio cor. quae S.P.Q. Gand. Philippo. Austri. Caro. V Caesar. Princip. Flandriar. filio et haeredi et futuro principi Flandriar. exhibita fuere Gandavi. tertio idus jul. An. 1549.* Archives de la ville de Gand. Registre B, série 93, n° 2. (Ce rapport a été probablement rédigé par Jan Oste).

Ces vertus étaient interprétées par des personnages habillés de couleurs différentes, chaque couleur désignant spécialement une de ces qualités. Ce qu'on attendait aussi de Philippe, c'était la vertu de la Modération. Une femme portant dans une main un cadran et dans l'autre une lentille représentait cette vertu. La Chasteté, la Miséricorde et la Modestie l'entouraient.

La présentation de tous ces tableaux vivants était dévolue aux membres des diverses Chambres de Rhétorique, qui recevaient pour cela de la ville un subside annuel.

Tout cela sans préjudice des figurations colossales, en partie peintes, en partie sculptées, comme par exemple, une statue haute de trente pieds qui, symbolisant l'Escaut, tenait dans la dextre une corne d'abondance, dans la senestre un poisson.

Les anciens comtes de Flandre, Baudouin Hapken, Baudouin Bras de Fer et Robert de Jérusalem avaient également trouvé leur place dans la mise en scène.

*
* *

Jusqu'en 1515 nous trouvons surtout, comme motifs ornementaux des Joyeuses Entrées, des portiques et des « échafauds ». Gand dressait aussi de larges panneaux décoratifs, symbolisant les trois cours d'eau qui contribuaient si généreusement à la prospérité de la cité.

A Bruges, en 1515 apparaît pour la première fois en Flandre une sorte d'arc de triomphe **(Pl. XV, fig. 1)**. Cet arc devint la grande nouveauté et en même temps l'élément primordial d'ornementation pour les Joyeuses Entrées à venir. On imite l'Antiquité romaine et partout on érige des copies de ses arcs de triomphe. Ces arcs ne présentent plus le caractère monumental des triomphes romains, car au XVI[e] siècle on les construit de bois garni de tentures et ils ne servent que comme élément décoratif, pour rehausser le climat de liesse accompagnant d'ordinaire une Joyeuse Entrée.

Leur forme toutefois rappelait en beaucoup de cas les arcs monumentaux romains, et on s'ingéniait à donner à leur aspect l'illusion trompeuse du marbre et de la pierre. C'est précisément sous le règne de Charles Quint, et à la date de 1549, que nous trouvons les plus anciennes descriptions et gravures de ces arcs, érigés à Gand, lors de la présentation du prince Philippe comme Comte de Flandre. Des constructions d'aspect monumental ont été érigées à cette époque. Et il est incontestable que la forme de ces arcs de triomphe avait déjà derrière elle toute une évolution, et qu'on n'était pas arrivé immédiatement à d'aussi grandes dimensions.

En 1515, comme nous l'avons déjà mentionné, un premier essai, très timide, avait été fait dans ce sens. La construction en était très modeste; l'idée décorative dominait, sans influence marquée d'aucun ordre. Les arcs étaient en plein cintre ou à peu près, ou bien couronnés d'une corniche droite, portant des sujets indépendants comme on en rencontre sur les arcs de triomphe de l'Antiquité. On

retrouve des motifs de la Renaissance dans leur décoration : des sujets de candélabres, des figures humaines, des têtes d'anges et des putti. Les piliers ne présentaient pas encore la moindre affinité avec ceux de l'Antiquité grecque : de forme carrée ils reposaient sur un socle faisant saillie, celui-ci parfois simplement indiqué par une vague bordure. Ceci se répétait alors pour les chapiteaux.

En 1515, Bruges donne donc des preuves significatives de la tendance à l'imitation des constructions romaines. Le nouveau motif se voit de plus en plus souvent employé lors des Joyeuses Entrées des années suivantes et subit une évolution qui va du sens décoratif vers l'architectural pur et simple. Ceci signifie que les maigres et grèles constructions de 1515 sont abandonnées et qu'on s'ingénie peu à peu à l'imitation pleine et entière des arcs de triomphe existant encore à Rome. Comme formes intermédiaires je tiens encore à signaler le vitrail de Jean de Cromois dans l'Eglise St-Jacques à Liège. Dans ce vitrail de 1520-25 nous découvrons un petit arc de triomphe d'une construction très légère dont le cintre est décoré de festons. Le tout est exclusivement décoratif et rappelle les arcs de triomphe érigés à Bruges en 1515.

La peinture utilise aussi ce motif. C'est ainsi que nous trouvons en la cathédrale de Tournai un arc de triomphe dans le tableau « La Vie de Marie » de Lancelot Blondeel **(Pl. XXI)**. Des motifs d'architecture de Gossaert et Van Orley se rapprochent de même du style des arcs de triomphe. Blondeel n'use pas encore de la conception classique. L'Eglise Sainte-Gudule à Bruxelles nous montre déjà un peu plus tard, dans ses vitraux, des formes monumentales, d'esprit classique. Un des vitraux de B. Van Orley, 1537, nous montre Charles Quint et son épouse **(Pl. XX)**; un autre, d'après les cartons de Michiel Coxcie, 1542, représente Jean III de Portugal et son épouse.

C'est donc en 1549 que nous découvrons enfin les arcs de triomphe les plus proches de la conception antique. Cette année là, Gand avait érigé cinq grands arcs de triomphe. Quoique construits en deux parties, l'une surmontant l'autre et dont l'inférieure, l'arc proprement dit, sert toujours de base au théâtre des membres des Chambres de Rhétorique pour la représentation de leurs spectacles, nous retournons franchement, pour la forme comme pour l'imitation de la matière, à la source classique des arcs romains **(Pl. XXII-XXIII)**.

Si d'une part en 1549 nous assistons à une parfaite résurrection d'une forme bien définie de l'art antique, d'autre part la scène, qui en couvre la partie supérieure, reste un héritage de notre passé. Jadis on présentait les « tableaux vivants » sur les portiques et les échafauds. C'est encore le cas en 1549, mais cette fois le spectacle se donne sur les arcs de triomphe qui ont remplacé les portiques. Ceci sonne le glas à Gand de la part énorme dévolue aux Chambres de Rhétorique dans la représentation des tableaux vivants, car ces derniers à leur tour seront insensiblement remplacés par l'œuvre d'art de nos peintres. Le terme de cette évolution se situe dans la première moitié du XVII[e] siècle, où chaque arc de triomphe devient une sorte d'exposition de tableaux.

Aucune fantaisie n'a présidé en 1549 à l'érection des 5 arcs de triomphe à

Gand. Au contraire on a visé intentionnellement à l'imitation des différents ordres de l'Antiquité. Il est clairement mentionné dans une description, qui est plutôt un rapport pour l'autorité de la ville, que les arcs représentent les ordres toscan, dorique, ionien et corinthien et qu'on a voulu imiter également le style composite. La forme de ces arcs est devenue une copie fidèle des arcs romains avec l'évidente intention de faire ressortir les différents styles anciens.

Grâce à l'adaptation d'éléments architecturaux de l'époque, l'étage était lui aussi achevé dans le même style. Ces arcs sont avant tout de conception architectonique et montés avec un moindre souci décoratif. Ceci explique leur grande différence avec les arcs de triomphe érigés la même année à Anvers où les éléments architectoniques sont presque étouffés par une luxuriante abondance de volutes, cartouches, fermes, niches, etc. La richesse d'invention de Floris s'y donne libre cours. A Gand, au contraire, nous remarquons que peu d'éléments décoratifs sont employés dans les arcs de triomphe, si peu que rien ne nuit à la nature même de la construction. Il est même très singulier de constater l'absence totale de coquilles et autres motifs aquatiques. Anvers avait le monopole de ces motifs exubérants et semble y avoir trouvé une satisfaction unique et évidente. Il convient de remarquer aussi que les nations étrangères qui avaient à Anvers une colonie, et qui de ce fait avaient leurs propres arcs de triomphe, n'ont pas suivi l'exemple des Anversois.

En opposition avec Gand il est à noter que l'influence de Floris, à l'occasion des Joyeuses Entrées dans d'autres régions, fut absolument prépondérante; par exemple à Utrecht, en 1549 pour la Joyeuse Entrée du même Philippe. A ce propos nous lisons dans C. Leurs (je traduis) : La tendance aux grotesques, réintroduite par Jacob Colijn en 1545, subjuguait toute la Hollande du Nord et connut son plein épanouissement dans la Joyeuse Entrée de Philippe en 1549, sous la conduite de Jan van Scorel (8).

Je voudrais encore dire quelques mots des personnes qui étaient responsables de l'organisation de la Joyeuse Entrée à Gand en 1549. La brève description en latin, qui est inédite, nous renseigne complètement à ce sujet. Quatre personnages étaient responsables devant la ville. C'étaient : Aegidius Theodorius, Paulus Veldius, Livinus Ophtalmius et Adrianus Callus — ces noms ne nous apprennent rien, mais ce comité de quatre fit appel à la collaboration de l'architecte F. Van de Velde pour tout ce qui concernait la menuiserie et la sculpture. Le texte nous apprend que Van de Velde fut largement remunéré. C'est d'après ses dessins que les arcs de triomphe ont été gravés (9).

---

(8) C. Leurs : *Geschiedenis van de Vlaamse Kunst*, t. II, p. 562.

(9) F. Van de Velde : *Arcus triumphales Quinque a S.P.Q. Gand. Philippo Austrie Caroli imp. principi ... Gandavi anno MCCCCCXLIX tertio idus. jul. — Franciscus Veldius geographus et architectus Gandevis fecit Antverpiae apud Joan. Liefrinck 1549.*

Nous reproduisons ici le IV^e^ Arc et le V^e^. Nous publions la série complète dans notre article d'*Anciens Pays et Assemblées d'Etats* (Etudes publiées par la section belge de la Commission Internationale pour l'histoire des Assemblées d'Etats, Centre National de Recherche A.S.B.L.), n° 18, à paraître.

L'autorité de la ville fit également appel à Jean Oste, parfois nommé Otho ou Othoni. Celui-ci était chargé de l'ordonnance des décors, des textes, des inscriptions et de la figuration. C'était ce que l'on nommerait aujourd'hui le régisseur et le metteur en scène. Mais qui était ce Jean Oste ? Il était philologue, originaire de Bruges, et enseignait les langues anciennes. C'est une science qu'il a grandement étalée, puisqu'il y avait des textes en hébreux, en grec, en latin, en vieil allemand et en néerlandais sur les décors de l'entrée. D'après les comptes de la ville c'était également lui qui assumait la plus grande responsabilité. En effet c'est lui qu'on paie comme auteur de certains projets, et pour avoir donné son approbation à d'autres. On le paie également pour ses déplacements à Cologne et en d'autres villes, où il est aller chercher dans les bibliothèques les « histoires » pouvant servir à la Joyeuse Entrée.

On avait bien l'intention de faire les choses grandement sans pour cela viser l'originalité, car on voulait surtout imiter la Rome antique. Et je me réfère encore à ce texte latin. Je traduis : « Comme les Romains avaient l'habitude d'ériger des arcs de triomphe pour ceux des leurs qui s'étaient distingués, la ville de Gand a trouvé bon de faire de même pour le prince Philippe, suivant en celà l'exemple d'autres grandes villes ». Il n'y a donc pas de doute, on voulait surtout imiter Rome. Je voudrais pour terminer examiner encore une fois cette question; si oui ou non les arcs de triomphe des Joyeuses Entrées ont eu une influence sur l'art pictural de l'époque. L'affirmer sans plus est à première vue inconcevable, le nier est tout aussi difficile car, tout de même, cette possibilité existe. C'est bien l'idée du triomphe qui a été reprise dans nos Joyeuses Entrées du XVI[e] siècle, et avec elle les éléments décoratifs et suggestifs de l'Antiquité. Comme élément principal figure l'arc de triomphe. Et je crois qu'on peut affirmer que c'est par les Entrées Joyeuses qu'il a fait sa première apparition dans nos contrées. Il est donc tout à fait possible qu'il soit devenu très vite un élément de composition chez nos peintres, qui avec leur fantaisie habituelle les ont conçus et décorés à leur manière.

L'ENTRÉE DU PRINCE PHILIPPE A ANVERS EN 1549

par A. CORBET,
Administrateur du Conservatoire royal de Musique d'Anvers

La source principale de renseignements concernant cette entrée est le livre *Le triumphe d'Anvers,* écrit par le secrétaire communal de l'époque, Cornelius Scribonius Grapheus, originaire d'Alost. Cet ouvrage, paru en 1550, a été imprimé par Coppens de Diest, établi à Anvers, pour le compte de Pierre Coecke d'Alost, peintre de S.M. impériale, qui illustra le volume de dessins.

L'Entrée triomphale du très puissant prince Philippe dans la ville d'Anvers eut lieu en 1549. Le futur Philippe II était accompagné à cette occasion par son père Charles Quint et ses deux tantes Marie et Eléonore.

Pierre Coecke d'Alost

Pierre Coecke d'Alost est une figure énigmatique et hautement intéressante. Il a joué un rôle prépondérant dans la Joyeuse Entrée, dont il était le décorateur principal.

Il est né à Alost, le 14 août 1502. D'après Van Mander il fit son apprentissage chez Bernard d'Orley (environ 1492-1542) à Bruxelles. Puis il entreprit un voyage artistique en Italie, où il peignit une Cène, sujet à la mode depuis qu'il avait été traité par Léonard de Vinci, en 1495. En 1527, Pierre Coecke est reçu Maître de la confrérie de Saint-Luc, à Anvers. Il contracte un premier mariage avec Anna van Doornicke. En 1529, il présente son élève William Key (1515-1568).

En 1533, il entreprend un voyage à Constantinople. L'objet n'en a pas été clairement défini, mais il est plus que probable qu'il s'agissait de commerce ou d'industrie de tapisseries, fort en vogue en ce moment à Bruxelles. De ce voyage, Coecke rapporte une série de dessins, éditée par sa veuve, peu après son décès (1550), sous le titre « Mœurs e fachon de faire de Turcz ». Il s'agit d'un ensemble de gravures sur bois avec sous-titres, en somme une sorte de reportage illustré avant la lettre. C'est presque la seule œuvre authentique et incontestable du maître qui soit parvenue jusqu'à nous. Quoique conçu dans le style des cartons

pour tapisseries, sa mise en page et sa composition n'ont pas été sans influencer Pierre Bruegel le Vieux (1520/1530-1569), son élève.

En 1534, Coecke est déjà de retour à Anvers, où il exécute le Géant Druon Antigoon pour l'Ommeganck de la ville. A cette occasion il s'intitule « peintre de l'empereur ». En 1537, il est élu doyen de Saint-Luc. Ayant perdu sa première femme, il conclut un nouveau mariage avec Mayken Verhulst, une aquarelliste malinoise, qui sera plus tard le professeur de son petit-fils Jean Bruegel, dit de Velours. En effet, la fille de Pierre Coecke, Marie, épousera Pierre Bruegel, ancien élève de son père, en 1563.

En 1539, Pierre Coecke publie un résumé flamand du livre de Vitruve et entre 1539 et 1550 il fait des traductions flamandes, allemandes et françaises des écrits de Vitruve et de Sébastien Serlio.

Le 6 décembre 1550 il meurt à Bruxelles, où il s'était fixé quelques mois plus tôt. Selon les registres de la confrérie de Saint-Luc, il fut peintre, imprimeur et éditeur. Van Mander le nomme peintre et architecte. Une étude approfondie de ses œuvres le fait connaître comme dessinateur et peut-être graveur, tapissier, verrier et décorateur de maisons patriciennes.

Son style

Pierre Coecke nous montre une personnalité artistique double, d'un côté théoricien de l'art nouveau et italianisant, de l'autre champion de la tradition locale, disciple de Jérôme Bosch.

En Italie il a étudié non seulement l'antique, mais aussi la fameuse « grottesca » de Raphaël, dont il fait déjà usage dans le frontispice de son livre *Reigles générales de l'Architecture, sur les cinq manières d'édifices ... selon la doctrine de Vitruve,* publié en 1541.

Ce frontispice est agrémenté de masques, corbeilles de fruits, figures ailées, animaux et même par une imitation de ferronerie, éléments qui seront repris plus tard par Corneille Floris. D'après Hedicke, Floris se sert pour la première fois de ces ornements en 1546. Il faut toutefois admettre que la manière de Coecke est moins adroite que celle de Floris et qu'il y ajoute des figures de nature plus instable, comme par exemple la fumée d'encens et les flammes de bougies.

En tous cas, il s'agit là d'une adaptation très personnelle, devenue typique pour l'art décoratif flamand, connu surtout sous la dénomination de « style Floris », mais qui en réalité émane de Pierre Coecke, dont Corneille Floris a probablement été l'élève, certainement l'épigone.

La Joyeuse Entrée

Grapheus signale que 1 726 artistes et ouvriers de la ville ont collaboré à l'érection et à la décoration des monuments éphémères, destinés à la Joyeuse Entrée. Ceux-ci se composent en majeure partie d'arcs de triomphe et d'écha-

fauds. Comme tous les documents d'archives ont disparu, il est devenu impossible de savoir avec certitude quels artistes y ont prêté leur concours.

Le livre de Grapheus cite Pierre Coecke, qui en était probablement le plus important, vu sa réputation internationale comme traducteur de Vitruve et de Serlio. Comme nous l'avons vu, il avait été doyen de Saint-Luc en 1537 et avait déjà travaillé pour la ville, lors de l'Ommegang de 1534. En plus, il était peintre de l'Empereur. Van Mander attire l'attention sur le nom de Frans Floris, tandis que Hedicke parle de son frère Corneille. Grapheus nous livre encore le nom de Stefano Ambrosio Schiappalari et Van den Branden nomme, dans son « Histoire de l'Ecole de Peinture anversoise », Antoine de Palerme et Jérôme Cockx. Von Roeder-Baumbach suppose que Vredeman de Vries y a collaboré. De notre côté, nous avons retrouvé par hasard, aux archives de la ville d'Anvers, une déclaration en ce sens, signée par Lambert van Noort.

Schiappalari aurait fait l'Arc des Gênois. Van Noort déclare avoir construit l'Arc de la Ville érigé au coin de la rue Haute, l'Arc des Anglais, l'Hôtel de Ville provisoire et quelques travaux de moindre importance.

Nous remarquons toutefois une différence de style entre les décorations communales et celles commandées par des particuliers, notamment par les nations étrangères (anglaise, allemande, espagnole, gênoise, florentine, etc.). Celles de la ville restent plus ou moins fidèles à la tradition locale, ce qui peut s'expliquer en partie par l'emploi de matériel récupéré d'occasions précédentes. Les décorations des particuliers sont plus modernes, dans un style italianisant. Nous constatons pourtant quelques exceptions : l'Arc de la Ville au coin de la rue Haute (Van Noort) est italianisant, tandis que plusieurs décorations communales sont d'un style mélangé, qui pourrait être attribué à Pierre Coecke. Pourtant, l'Arc des Gênois, de Schiappalari, présente aussi ce caractère hybride.

Plusieurs auteurs (Hedicke, Delen, Friedländer, von Roeder) soutiennent que la direction générale des travaux a été confiée à Coecke. Nous sommes également de cet avis. La dualité du style n'est pas un obstacle, bien au contraire, vu la double personnalité artistique du maître d'Alost. Hedicke pense que les décorations à imitation de ferronnerie (donc celles du style traditionnel et les mixtes) sont de Corneille Floris, mais il ne connaissait probablement pas les antécédents de Pierre Coecke, c'est-à-dire le frontispice de l'édition de Vitruve de 1541.

Von Roeder, de son côté, attribue toutes les décorations classiques à Coecke, le traducteur de Vitruve et de Serlio. Son erreur est démontrée, entre autres, par la déclaration de Lambert van Noort. Elle ne connaissait pas suffisamment non plus, d'ailleurs, l'œuvre de Pierre Coecke.

Conclusion

A notre avis, plusieurs artistes ont collaboré à la décoration de la ville pour la Joyeuse Entrée de 1549, dans une liberté relative, sous la conduite de Pierre Coecke. Il est bien possible qu'il y ait mis le « finishing touch », en y

ajoutant la ferronnerie et les « grottesca ». D'autre part, il n'est pas exclu que Coecke ait construit personnellement tel ou tel édifice, mais il serait hasardeux de spécifier lequel. Si nous pouvions faire une suggestion en ce sens, nous indiquerions peut-être l'Arc des Espagnols, orné d'obélisques et de pylônes, qui dénote une influence islamique, voire turque **(Pl. XXIV).**

BIBLIOGRAPHIE

Corbet A., *Pieter Coecke van Aelst,* Anvers 1950.
Delen A.J.J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas,* 2e partie, Paris 1934.
Friedländer M.J., *Die Altniederländische Malerei,* Band XII, Leyde 1935.
Hedicke R., *Cornelis Floris und die Floris-Dekoration,* Berlin 1913.
Van den Branden J., *Geschiedenis van de Antwerpsche Schilderschool,* Anvers 1883.
Van Mander C., *Le Livre des Peintres,* Haarlem 1604.
Von Roeder-Baumbach I., *Versieringen bif Blijde Inkomsten,* Anvers 1944.

FOLKLORE ET POLITIQUE AU CHÂTEAU TÉNÉBREUX

par Daniel DEVOTO,
Chargé de recherches au C.N.R.S.

> Las descripciones, y encantos que en los libros de cauallerias fueron yncreibles, y disparatadas, vimos aqui con los ojos.
>
> *Discurso en que se refieren las solenidades, y fiestas, con que el excelentissimo Duque celebrò en su uilla de Lerma, la Dedicacion de la Iglesia Colegial, y translaciones de los Conventos que ha edificado allí. Por Francisco Fernández de Caso* (s. l.).

Au dire de Brantôme, la maison de la reine Marie de Hongrie à Binche était regardée comme « un miracle du monde, faisant honte (s'il faut dire ainsy, à ce que j'ay ouy dire à ceux qui l'ont veue en sa perfection) aux sept miracles du monde, tant renommés de l'antiquité ». Dans cette maison — détruite à l'époque ou Brantôme écrivait — Marie de Hongrie « festoya l'empereur Charles et toute sa cour, lorsque son fils, le roy Philippe, passa d'Espaigne en Flandres pour la venir veoir, où les magnificences furent veues et faictes en telles excellences et perfections, qu'on n'a jamais parlé de ce temps-là que de *las fiestas de Bains* [les fêtes de Binche], ainsy disoient les Espaignols. Aussy me souvient-il qu'au voyage de Bayonne, quelque grande magnificence qui se soit présentée, quelques courses de bague, combats, mascarades, despenses qu'on y a veues, n'estoient rien au prix de *las fiestas de Bains;* ce disoient aucuns vieils gentilshommes espaignols qui les avoient veues, ainsy que je les ay peu veoir dans un livre faict en espaignol exprès. Et puis bien dire que jamais n'a rien esté faict ny veu de plus beau, et n'en desplaise aux magnificences romaines, representans leurs jeux de jadis, osté le combat des gladiateurs et bestes sauvages. Mais, hors

cela, les festes de Bains estoient plus belles et plus plaisantes, plus meslées et plus générales »(1).

L'éloge de Brantôme s'inspire sûrement de ce « livre faict en espaignol exprès », qui n'est autre que le « Voyage très-heureux du très haut et puissant Prince Philippe, fils de l'empereur Charles Quint, depuis son départ d'Espagne jusques à ses terres de la Basse Allemagne, avec la description de tous les états de Flandre et de Brabant », de Juan Cristóbal Calvete de Estrella. Calvete commence sa description des fêtes de Binche en disant qu'il parlera de ces « fêtes royales et triomphales ainsi qu'en vérité elles se passèrent, tout comme je les ai vues, afin qu'il ne manque pas à ceux qui viendront des hauts faits pour les lire et s'en émerveiller, et pour qu'ils n'estiment outre mesure ces fêtes des théâtres ni des gladiateurs, les combats de fauves, les jeux apollinaires et ceux du cirque de Rome » (2). Mais, à côté de cette source livresque, Brantôme s'appuie sur le témoignage des spectateurs, et cite le proverbe : « Más brava que las fiestas de Bains » (plus excellent que les fêtes de Binche) (3). Telle était, en effet, l'opinion

(1) Brantôme : *Recueil des dames, seconde partie* (*Œuvres*, t. XII. Paris, Plon, 1894), p. 102. Sur le palais de Binche, cf. Th. Lejeune : « Le palais de Marie de Hongrie (1545-1554) » (Dans : *Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de l'arrondissement judiciaire de Charleroi* [Mons], IX : 415-453, 1878); et, du même auteur : *Histoire de la ville de Binche* (Binche, V. Winance-Nachtergaele, 1887), en particulier les pp. 109-119, consacrées aux fêtes données en l'honneur du prince Philippe d'Espagne; voir en outre à la p. 630 le « Tableau des dépenses effectuées par Marie, reine douairière de Hongrie, dame de la ville et terre de Binche, régente des Pays-Bas, pour la construction et la décoration du palais de Binche depuis le 1er septembre 1545 jusqu'au 31 décembre 1554 », dépenses qui s'élevèrent à 191.557 livres, 13 solães, 11 deniers.

Bertrand de Salignac de Lamothe Fénelon nous a laissé un tableau touchant de cet éclat éphémère : il décrit, après l'incendie de Mariemont, le château de Binche : « tous les estages estoyent d'une tresbelle grandeur, proportionnee aus reigles & mesures d'architecture : ce qui le faisoit representer fort magnifique, oultre l'enrichissement de tant de Marbre & Porphire, qu'elle auoit faict employer, & aussi de la charpenterie et menuiserie proprement & delicatement marquetee & madree : Beaucoup de Medailles antiques, Tableaux & autres singularitez assemblees de diuers pays : ny ayant en tout le logis, Peincture, Vitres, Ferrures, Paué, ny autres ouurages, qui ne monstrassent sortir de tresdocte main d'artisan... » (fol. C.iiii recto; et au verso :) « Les soldats pillerent la ville, & mirent le feu dedans, qui n'espargna la maison de la Royne ». (*Le voyage du Roy* [Henri II] *aux Pays-Bas de l'empereur, l'an 1554...* Paris, C. Estienne, 1554).

(2) El felicissimo / viaie d'el mvy alto y mvy / Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo d'el Empera- / dor Don Carlos Quinto Maximo, desde España à / sus tierras dela baxa Alemaña : con la descrip- / cion de todos los Estados de Braban- / te y Flandes. Escrito en qua- / tro libros, / por Iuan Christoual Caluete / de / Estrella. / [armes de l'Empereur entre deux figures allégoriques] / Con Gracia y Priuilegio de la Imperial Majestad, / para todos sus Reynos, Estados y Seño- / rios, por quinze Años. / *En Anuers, en casa de Martin Nucio.* / *Año de* / M. D. LII.; fol. 181 v.

(3) Brantôme : *Recueil des dames, seconde partie* (*Œuvres*, t. XI. Paris, Plon, 1891), p. 346. Brantôme cite explicitement Calvete dans cette page, au livre I, chap. xxiv des *Vies des grands capitaines du siècle dernier* (*Œuvres*, t. II. Paris, Janet, 1858, p. 106) et au chap. xxi des *Vies des grands capitaines* (*Œuvres*, t. IV. Paris, Janet, 1875, p. 90). Sur la « préférence marquée » de Brantôme pour tout ce qui était espagnol, cf. Gabriel Hanotaux : *Etudes historiques sur le XVIe et le XVIIe siècle en France* (Paris, Hachette, 1886, ch. III : « De l'influence espagnole en France, à propos de Brantôme »; en particulier, p. 65.

Placées au centre du voyage du Prince Philippe, les fêtes de Binche eurent un très grand retentissement européen. (La chronologie complète du voyage des Pays-Bas se trouve dans le livre de Manuel de Foronda y Aguilera, *Estancias y viajes del Emperador Carlos V* [Madrid,

générale; et le correspondant italien anonyme qui nous transmit une description de ces festivités, nous donne l'avis d'un autre français, celui-là témoin oculaire : « L'oratore Francese, con [col ?] quale io stauo in luogo deputato, mi confessó che le feste di Francia perdono in ogni cosa di gran lunga à paragone di questa » (4).

Nous possédons plusieurs témoignages de cette célébration : deux relations espagnoles détaillées, deux récits français assez courts, un texte italien, deux autres en allemand... (5). Leurs détails, comme de juste, varient; mais ils concordent pourtant dans tout l'essentiel. Leur existence est une preuve de l'intérêt que ces fêtes éveillèrent dans toute l'Europe; en nous guidant sur ces récits — en nous appuyant en particulier sur celui de Calvete de Estrella —, nous tâcherons de nous expliquer la cause de leur retentissement profond.

*
* *

Après avoir assisté à un tournoi sur la Grand-Place de Bruxelles, l'Empereur, les reines douairières de France et de Hongrie, le Prince Philippe et leur suite se mirent à table pour dîner; « et lorsque le dîner touchait à sa fin, un chevalier errant et aventurier, habillé en vert et les armes brisées ... se mettant à genoux devant l'Empereur, lui présenta une lettre, le visage triste et douloureux ... lui demandant la permission de fixer sur la porte de son impérial palais un cartel qu'il portait sur lui. L'Empereur la lui octroya bénignement et lui répondit qu'il irait lui-même, Dieu l'aidant, avec les Reines, le Prince et sa cour, à la ville de Binche pour voir les étranges choses annoncées dans la lettre. Le Chevalier errant, tout consolé et réjoui de la bénignité de l'Empereur, s'en alla fixer le cartel sur la porte du palais, cartel dont nous parlerons plus tard, ainsi que de la lettre qu'il présenta à l'Empereur. Le Prince fut très émerveillé de ce que le Chevalier errant avait dit, ainsi que tous les seigneurs et les chevaliers, et tous auraient voulu se trouver déjà à Binche pour se mettre à l'épreuve dans l'étrange aventure qu'il avait annoncée... » (Calvete, fol. 72 v.-73). C'est ainsi que — cent

---

Suc. de Rivadeneyra, 1914]; le mois d'août 1549, dont la dernière semaine s'écoula à Binche, figure à la p. 611). Il est vrai que leur souvenir s'estompa assez vite : Van Meteren y fait brièvement allusion dans son *Histoire des Pays-Bas*, trad., 1608, fol. 12, de même que le P. Michel Delawarde, *Histoire générale du Hainau*, Mons, 1718-1722, t. V, p. 454. W. Robertson, *Histoire du règne de l'empereur Charles Quint*, trad., Amsterdam, 1771, t. V, p. 352, R. Watson dans son *Histoire ... de Philippe II*, trad., Amsterdam, 1777, t. I, pp. 3-4, et Prescott lui-même bien qu'il cite Calvete, dans son *Histoire du règne de Philippe II*, trad., Bruxelles, 1860, t. I, p. 67, les passent sous silence, ou n'en parlent qu'en termes vagues. Il reste néanmoins vrai que « Toute l'Europe s'entretint des pompeux banquets où la reine de Hongrie occupait la première place, moins par le privilège de son rang que par celui de sa grâce » (B^{on} Joseph Bruno Marie Constantin Kervyn de Lettenhove, *Histoire de la Flandre*, t. VI, pp. 139-140 [Bruxelles, impr. de Delenvigne et Callewaert, 1850]); et Alfred Labrique voit dans les fêtes de Marie de Hongrie l'origine du fameux carnaval de Binche (*Le Carnaval de Binche*. Louvain, Rex [1930]. Coll. « La Vieille Belgique », n° 1).

(4) Litera del / la gloriosa et / trionfante en- / trada del serenis- / simo prencipe di Spa / gna in Bins citta / di Fiandra / [fleur] / M.D.XLIX.; p. 12.

(5) Nous donnons la bibliographie des sources en appendice.

pages in-folio avant de nous raconter les événements de Binche — Calvete de Estrella prélude à l'aventure, non sans jouer en virtuose de la curiosité du lecteur. Son récit suivra le même rythme : tandis que les autres chroniqueurs donneront des fêtes une description plutôt désabusée, Calvete présente le déroulement de l'aventure d'une manière vivante et romanesque, exactement telle qu'elle se déroula; même ce qui était prévisible et fatal nous sera rapporté au moment juste, et non avant.

L'Empereur et le Prince arrivent à Binche, où les Reines les avaient précédés pour préparer les réjouissances, le jeudi 22 août 1549. Le 24 on célébra un tournoi à pied, coupé de divertissements : certains assaillants se présentent déguisés en pèlerins allemands, accompagnés de serviteurs travestis comme s'ils étaient leurs femmes, et qui demandaient l'aumône en chantant; tels autres, habillés en chasseurs, avec leurs veneurs et leurs chiens, lâchent dans le champ clos des lapins et des chats, provoquant la confusion et l'hilarité générale; un gros serpent arrive, transportant des chevaliers costumés en sauvages (6). En dépit de ces intermèdes pittoresques, le tournoi est bel et bien un combat, avec des coups donnés et reçus et des armes brisées (fol. 186-188). Le soir, les vainqueurs (et le Prince, bien entendu, était du nombre) reçurent leur prix au cours d'un bal costumé; et au milieu des réjouissances on présenta à l'Empereur une longue lettre signée des Chevaliers errants de sa Gaule Belgique. Dans cette lettre, lue à haute voix, on demandait la protection de l'Empereur contre le puissant enchanteur Norabroch, « qui habite un château-fée, continuellement enveloppé et couvert d'un nuage si épais et si obscur qu'il ne permet pas de l'approcher ni même de l'entrevoir; on l'appelle à cause de cela le Château Ténébreux » (fol. 189). On peut néanmoins deviner où il se trouve grâce à la prévoyance de la Reine

(6) Dans le « Nobilissimo torneo combattuto in Perugia nel febbrajo del MDLXXXVI » (Descrizione inedita pubblicata da Giovanni Battista Vermiglioli nelle nozze Massari-Gaspardi. Perugia, tip. Bartelli, 1841) il y a aussi des sauvages qui arrivent pour entrer en lice (p. 7); et dans la note 9, p. 14, l'éditeur signale que des ivoires sculptés et un passage de Froissart montrent « come codesta specie di mascherata era in uso fino dal secolo XIV ». Sur ce thème, cf. l'étude de Richard Bernheimer, *Wild men in the Middle Ages. A study in art, sentiment, and demonology* (Cambridge [Mass.], Harvard Univ. Press, 1952), ainsi que la récente hypothèse de D. Ramón Menéndez Pidal dans la nouvelle éd. de *Poesía juglaresca y juglares*. L'évêque de Worcester, Rev. Richard Hurd, qui s'intéressa jadis aux relations de la chevalerie et des romans anciens, nous a laissé une curieuse interprétation rationaliste de ces *sauvages :* « We hear much of Knights-errant encountering *Giants,* and quelling *Savages,* in books of Chivalry. ... These Giants were oppressive feudal Lords, and every Lord was to be met with, like the Giant, in his strong hold, or castle. Their dependants of a lower form, who imitatted the violence of their superiors, and had not their castles, but their lurking-places, were the Savages of Romance. The greater Lord was called a Giant, for his power; the less a Savage, for his brutality. » *(XII letters on Chivalry and Romance,* dans le t. II de ses *Moral and political dialogues.* The 6th ed., London, T. Cadel, 1768; lettre IV, p. 226).

On doit ajouter que ces sauvages donnaient un relief singulier aux réjouissances par l'étrangeté et la richesse de leur déguisement : « Et n'est pas à oublier que les hommes et les femmes sauvaiges estoient tous de poil d'or moult bien fait et estoit moult estrange chose à les voir », dit Oliver de La Marche dans son *Traicté d'un tournoy tenu à Gand par Claude de Vauldray, seigneur de l'Aigle, l'an 1469* (publ. par Bernard Prost. Paris, A. Barraud, 1878, p. 71).

Enchantée, car, pour combattre Norabroch elle a placé à proximité du Château Ténébreux l'Ile Fortunée, et dans cette île un rocher, et sur celui-ci une colonne où une épée magique est fichée. Sur deux autres colonnes, une inscription en langue très ancienne fait savoir « Que le Chevalier qui arrivera à tirer l'épée de la colonne mettra fin à l'Aventure, brisera les charmes maléfiques, et rendra la liberté aux prisonniers qui se trouvent captifs dans le Château Ténébreux, qu'il détruira; et en outre il réussira quantité de hauts faits qu'on ne déclare pas ici mais qui lui sont promis et destinés » (fol. 189 v.).

Mais il n'est pas donné à quiconque de parvenir à l'épée magique. L'Aventurier qui voudra tenter sa chance arrivera à la barrière qui garde le Pas Fortuné. Là il sonnera un cor d'ivoire enchaîné à une colonne, et un nain ira prévenir le Chevalier au Griffon Rouge, avec lequel l'Aventurier devra combattre. S'il est vaincu, il ira grossir le nombre des prisonniers de Norabroch; mais s'il le mérite (et les juges de la Reine Enchantée sont là pour assurer l'équité des combats), il pourra se présenter à la Tour Périlleuse. Là il affrontera le Chevalier à l'Aigle Noir; si, de l'avis des seconds juges, il mérite de passer outre, il pourra combattre le dernier tenant, le Chevalier au Lion d'Or. La forme de chaque combat est réglée d'avance (deux lances, sept coups d'épée, etc.), et le chevalier qui triomphera des trois tenants pourra enfin monter dans la barque étrange qui le mènera à l'Ile Fortunée. Là il devra dire son vrai nom, afin qu'il soit inscrit sur les colonnes, à côté du nom des hauts preux, et s'il arrive à retirer l'épée magique d'un seul coup, il devra suivre à la lettre les instructions du Capitaine de la barque, qui le conseillera selon une ancienne prophétie inscrite sur deux colonnes qui se trouvent dans l'île, afin qu'il arrive au Château Ténébreux avant que celui-ci ne disparaisse. S'il n'arrive pas à retirer l'épée du perron où elle est fichée, il rebroussera chemin, ayant acquis le droit de repasser par les trois pas sans combattre, et recevra en plus le prix de sa vaillance, un crancelin tout en or. Voici dans quels termes Calvete nous décrit ces merveilles : « Le champ pour le combat à pied [c'est-à-dire le troisième pas] se trouvait sur le bord de la profonde rivière où l'Ile Fortunée était enclose; on parvenait dans cette Ile grâce à un navire étrange, fait à l'image d'un dragon, peint en rouge et or, avec une chambre richement parée à l'arrière et avec des avirons également peints en or et en rouge. Il était gouverné par deux bateliers étranges d'habit et de figure, habillés de robes à l'ancienne façon, en satin cramoisi, qui leur tombaient jusqu'aux pieds... Le Rocher se trouvait dans le centre de l'Ile; son abord était difficile et pénible, malgré quelques marches effacées. Au milieu du Rocher on voyait la colonne de jaspe entourée d'herbes hautes, ce qui attestait le petit nombre de chevaliers qui avaient pu y parvenir. Une épée très riche était fichée en son milieu, jusqu'à la poignée; celle-ci était en or et portait des pierres très belles et très précieuses qui faisaient d'elle un objet de grand prix. Et au sommet de la colonne se trouvait la prophétie que nous avons dite, écrite en langue très ancienne. De là on pouvait à peu près deviner l'endroit où se trouvait le Château Ténébreux, malgré le nuage épais qui en empêchait la vue... » (fol. 193).

Avec le consentement de l'Empereur, qui donne à ses chevaliers la liberté d'y participer, les combats s'engagent le dimanche 25 août. Là le bon Calvete (on se demande comment, tout le long du voyage, il put recueillir cette foule de renseignements; et l'on doute de sa franchise lorsque, dans la préface de son livre, il s'accuse d'avoir été trop bref !) se livre sans réserve au plaisir de décrire avec minutie les accoutrements, les devises, les coups donnés de part et d'autre. Mais malgré le nombre croissant des chevaliers assaillants, ce qui oblige à des combats simultanés à chacun des trois pas — et la scène a été aménagée de telle façon que des tribunes du palais on puisse dominer tout l'ensemble — le soleil se couche sans que les rares preux arrivés à l'île aient pu dégager l'épée. L'aventure se continuera le lendemain, mais la pitié et le pouvoir de la Reine Enchantée jouent pour adoucir le sort des captifs : « afin que ces chevaliers si vaillants et si preux puissent recommencer l'aventure — ce qu'ils pouvaient faire en changeant leur nom de bataille — grâce à son savoir et à ses charmes, à l'insu de Norabroch elle les tira ce soir-là de la prison, lorsqu'ils étaient endormis, et en se réveillant ils se retrouvèrent dans leurs lits, tout émerveillés de leur libération » (fol. 194). Le combat recommence le lundi 26, et on retrouve, comme la veille, le même déploiement de faits d'armes et d'ingéniosité mêlés : on y voit la damoiselle éplorée qui cherche l'appui du Chevalier au Griffon Rouge contre deux mauvais chevaliers qui ont voulu la forcer; des chevaliers de Hongrie se présentent accompagnés de pucelles qui portent leurs lances; une duègne masquée demande combat au nom du Chevalier au Soleil, du Chevalier à la Lune et du Chevalier aux Etoiles; le Chevalier de la Mort, entouré de chanteurs habillés comme lui de velours noir semé de squelettes en argent, et lui chantant des réponses funèbres, est conduit en prison avec tous ceux qui l'accompagnent. Les changements du ciel, la pluie tombant à intervalles, ainsi que les bruits épouvantables et les cris qui parvenaient du Château Ténébreux rendaient ce tableau encore plus impressionnant : ainsi, lorsque le Chevalier Ebrè « avait déjà quitté la barque et arrivait à la colonne, le ciel se couvrit subitement de nuages et la pluie commença à tomber, tandis qu'on entendait des voix d'épouvante dans le Château Ténébreux, et en un instant le ciel se rasséréna. Grande était la joie du Capitaine, parce qu'il songeait que ce chevalier dégagerait l'épée, mais lorsqu'il la prit, il lui arriva la même chose qu'à ses devanciers : la prophétie ne s'accomplirait pas en lui, laquelle prophétie était QU'UN PRINCE FINIRAIT L'ÉTRANGE AVENTURE DE L'ÉPÉE ENCHANTÉE » (fol. 197-197 v.).

Le soleil était déjà très bas (7), et l'on attendait encore ce prince chevalier;

(7) Dans les « Sentences et proverbes tant anciens que modernes, du Droict coustumier & plus ordinaire de la France; recueillis par un Autheur Anonime, de grand merite, & escrites sur la fin de l'Institution au Droict François de Maistre Guy Coquille, touchant les crimes et Gajes de Bataille », publiées par Marc de VULSON dans la seconde partie de *Le vray théâtre d'honneur et de chevalerie* (A Paris, Chez A. Courbé, 1648) on lit que dans le duel judiciaire le coucher du soleil marquait aussi le terme du combat : « Et si le demandeur ne rend le deffendeur vaincu dans le Soleil couché, le demandeur perd la cause » (p. 164).

pourtant, la Reine Enchantée avait prédit que ce jour verrait la fin du pouvoir de Norabroch. Enfin un chevalier arrive, qui donne son nom aux juges du Pas Fortuné : il se nomme Beltenebros. Pour résumer (dans le texte ses trois combats sont donnés en détail), il arrive dans l'île, et parmi le tonnerre et les cris du Château Ténébreux il prend possession de l'épée enchantée. Le Capitaine, qui s'était auparavant — selon son devoir — informé du vrai nom de ce chevalier, tombe à genoux en le remerciant d'avoir mis fin à sa longue attente, lui remet le riche fourreau de l'épée enchantée et le conduit à la pointe de l'île. Là « le nuage s'évanouit soudain, et un pont apparut qu'on ne voyait point avant, et le pont passé il vit le Château jusqu'alors invisible, dont la porte était fermée. Devant cette porte une fiole était suspendue », et devant cette fiole magique il y avait force chevaliers prêts à défendre Norabroch, qui les avait tirés de prison et les avait enchantés à cette fin. La puissance de l'épée fait tomber les chevaliers, et l'Assaillant brise la fiole « qui renfermait toute la force du charme maléfique ». Les portes du Château Ténébreux tombent, les chevaliers se relèvent et remercient leur libérateur, et leur joie augmente encore lorsqu'ils s'aperçoivent — qui s'en serait douté ? — qu'il n'est autre que le très haut et très puissant Philippe, prince des Espagnes (fol. 198-198 v.).

Nous passerons rapidement sur le reste des fêtes. Le soir du mercredi 28, pendant le bal, un groupe de dames et de chevaliers masqués fait son entrée en dansant une allemande. Quatre chevaliers, également masqués, entrent ensuite, qui disputent aux premiers venus la compagnie des dames, et tandis qu'ils combattent, une troupe de sauvages, contre lesquels ils s'unissent en vain, enlève les dames et les enferme dans une forteresse, sise auprès de la maison de plaisance de la Reine de Hongrie à Mariemont, près de Binche. Avec l'autorisation de l'Empereur, le lendemain on assiège la forteresse, avec un grand déploiement de gens de guerre et d'artillerie. Pendant le déjeuner, on put suivre de Mariemont le progrès des opérations militaires, tandis que trois services étaient apportés successivement par des divinités des prés, des jardins et des bois avec des déguisements et des musiques appropriées (8). La forteresse une fois prise et les dames mises en liberté on revient à Binche, où l'on célèbre le 30 un tournoi à cheval. Le soir, pendant le bal qui termine les fêtes, on passe à la Chambre magique dont le plafond, semblable à la voûte céleste, resplendit d'étoiles ou bien se couvre de nuages et laisse tomber une pluie de parfums accompagnée d'une grêle de confetti. Cette bourrasque se déclancha à trois reprises, et chaque fois

(8) Quelque chose d'assez semblable — et même d'un peu plus développé — « avvenne quando Bergonzio da Botta accolse il duca di Milano e la duchessa Isabella a Tortona nel 1489 » : Diane servit la viande de cerf, les dieux de la mer et des rivières apportèrent le service du poisson, etc. Cf. Helen M.C. Purkis : « *Le origini dell'intermezzo in Italia* » (Dans : *Convivium* [Torino], n.s., XXV : 479-483, 1957), p. 482. Calvete se fait l'écho de la magnificence des services italiens : à Gênes, dit-il, le Prince Andrea Doria « hizo ... plato ... con tanto silencio y orden que no se sentia hombre delos que enello entendian, sino que parecia que el seruicio se hazia de suyo : como suelen contar d'el tiempo que se seruian las mesas por encantamento » (fol. 13).

une table, chargée de mets différents, descendit le long d'un des murs de la salle pour s'engouffrer dans le sol une fois déchargée : la troisième table portait un arbre doré et chargé de fruits, auquel un écureuil vivant était attaché par une chaîne d'argent. Des sources de vins peuplées de serpents et de poissons en émail coulaient d'un rocher figuré sur l'un des murs. « Et avec cette collation finirent les fêtes royales de Binche, dignes de renommée et mémoire immortelle, et l'on partit pour Mons en Hainaut le jour suivant, dernier du mois d'août » (fol. 205 v.).

*
* *

Parmi tous les divertissements royaux de Binche, l'aventure du Château Ténébreux, la seule annoncée, placée au milieu des fêtes et comme sertie par les autres réjouissances, visait spécialement à la gloire et louange du prince héritier. Il serait oiseux de la prendre à la lettre et de se demander si le prince était digne, par son habileté aux armes, d'en avoir le prix. Les témoignages des contemporains diffèrent assez sur ce point (on peut voir dans la biographie de Philippe II par Prescott quelques opinions, assez diverses, sur la maîtrise de ce prince dans le maniement des armes) (9). Mais il est au moins inutile de se demander ce que ce tournoi aurait dû, ou pû, être; nous devons le prendre tel qu'il fut et aussi tâcher d'en apercevoir le vrai sens.

Car il s'agit de quelque chose de plus que d'une flagornerie élaborée ou d'une façon imagée de remettre à Philippe un riche présent (l'épée valait dix ou quinze mille écus). La fête, tout en restant un divertissement, avait un sens plus sérieux : et ceci se révèle déjà dans le titre qu'elle prend chez ceux qui la rapportent : au centre de l'*Aventure du Château Ténébreux,* elle devient « l'aventure de l'épée », « l'aventure de l'épée d'or » (10).

Le choix de ce nom est significatif. La fête regorgeait d'emblèmes et de symboles, dont quelques-uns parlaient aux contemporains un langage clair : tels les armes, les noms de chevaliers et leurs devises, et même les couleurs des vêtements :

E con colori accompagnati ad arte
Letizia o doglia alla sua donna mostra (11)

(9) W.H. Prescott, *op. cit.,* pp. 70-71 du tome I. On peut néanmoins accepter un terme moyen : le prince, bien que de faible constitution, était un cavalier assez honorable pour ne pas rendre ridicule l'aventure du Château Ténébreux : « Marino Giustiano, ambassadeur vénitien, écrivait en 1535 que " la constitution très-faible, du fils de l'empereur, fait craindre beaucoup pour ses jours " » (Théodore Juste : *Les Pays-Bas sous Charles Quint. Vie de Marie de Hongrie.* Bruxelles, Decq — Paris, Durand, 1855; pp. 88-89 [note 2 de la p. 88]); un autre ambassadeur, Marin Cavalli, écrivait vers 1551 : « Il n'est pas fort de corps; toutefois, depuis qu'il est allé en Flandre, et qu'il s'est livré aux exercices de ces seigneurs bourguignons, il est devenu un cavalier très passable » (Alexandre Henne : *Histoire du règne de Charles Quint en Belgique,* t. VIII. Bruxelles et Leipzig, Flatan et autres, 1859; p. 369, note 3).

(10) « El auentura del espada » (*Relación,* p. 60); « Aventure de l'épée d'or » (*Thournier, Kampff und Ritterspiel...*). Gollut parle du tournoi à pied, et il ajoute : « Tost après s'en feit un autre pour l'espée enchantée... » (col. 1667); il mentionne après le « tournoy à cheual » et ne dit rien du siège de Mariemont qui passionnait Brantôme.

(11) Vers d'Arioste cités par Yorick figlio di Yorick [Avv. P.C. Ferrigni] dans : *Giostre*

Il y avait aussi une autre sorte de symboles : cette fiole qu'on devait briser, car elle était le siège du pouvoir de Norabroch, est un thème traditionnel et folklorique bien connu, apparenté à celui de « l'âme externe » des contes — tel l'œuf qui renferme la vie de Katchei l'Immortel dans l'histoire de l'Oiseau de Feu (12). L'épée d'or — tout en restant le symbole de la chevalerie, tout en possédant d'autres valeurs que nous signalerons — fait partie du même arsenal folklorique; mais ce thème, ainsi que celui de la fiole, n'a pas été pris directement des contes de nourrice. Nous ne signalerons qu'en passant les résonnances profondes de ce triple combat devant le palais de Norabroch : « Les mythes divins ou les légendes héroïques qui expriment ces aspects [ceux des divinités guerrières] sont essentiellement des mythes d'initiation, et qui semblent refléter les rites par lesquels les guerriers de la préhistoire étaient censés acquérir soit des pouvoirs surnaturels, principalement des dons de puissance et de fureur, soit des engins spéciaux de combat. Le principal d'entre eux est celui du combat initiatique contre un triple adversaire... » (13). Ce qui nous intéresse surtout c'est son origine immédiate, car cette origine une fois décelée nous saisirons mieux la signification de cette épée et la portée générale des fêtes de Binche.

La première chose qu'on remarque dans ces fêtes — leur rare mélange de théâtre et de réalité mis à part — est cette ambiance de roman de chevalerie où elles se déroulent; Théodore Juste, biographe de la reine de Hongrie, écrit que celle-ci donna, en l'honneur de son neveu, « dans ses palais de Binche et de Mariemont, les fêtes les plus splendides *et les plus chevaleresques* » (p. 92).

« Le dimanche on commença une étrange fête — dit Cabanillas — qu'on fit à l'imitation des livres de l'Amadis » (p. 60). Le correspondant italien l'appelle aussi « la giostra dei caualieri erranti, tratta da Amadis de Gaula » (p. 7). Cette ressemblance avec l'Amadis est encore accentuée par le nom du prince : car Beltenebros était un nom adopté par Amadis de Gaule, et l'on sait aussi la profonde influence européenne de ce roman (14). Mais « livres de l'Amadis » est

---

e tornei (1313-1883). Roma, Fanfulla, 1887, p. 56. Sur la signification des couleurs, on peut voir le *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise*, di Sicillo araldo del re Alfonso d'Aragona. [Jacques d'Enghien, dit Sicile] In Venetia, appresso Domenico Nicolino, 1565 (éd. par G. Horologgi).

(12) Voir sur ce thème l'article *Separable soul* (avec ses renvois) dans le *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (New-York, Funk & Wagnalls, [c. 1950].

(13) Hervé Rousseau : « Présentation de l'œuvre de Georges Dumézil », (Dans : *Critique*, n° 123-124, août-septembre 1957, p. 738.

(14) Sur *Beltenebros*, cf. le livre II, ch. V de l'*Amadis :* « El hombre bueno [l'ermite] lo iba mirando, cómo era tan hermoso y de tan buen talle, e la gran cuita en que estaba, e dijo : « Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona e angustia en que sois puesto; que vos sois mancebo e muy fermoso; e vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayais nombre Beltenebros. « Amadis plugo de aquel nombre... » (*Biblioteca de Autores Españoles*, t. XL, p. 119).

Sur l'influence de l'*Amadis* on peut consulter l'ouvrage quelque peu vieilli d'Eugène Baret *: De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle.* (2^e^ éd. Paris, Firmin-Didot, 1873); et aussi l'étude de Sir Henry Thomas : *Las novelas de caballería españolas y portuguesas.* Trad. de E. Pujals. Madrid, CSIC, 1952.

Jean Chapelain ne désavoue pas les romans de chevalerie, et trouve leur côté magique

une expression employée par synecdoque, en tant que synonyme de « roman de chevalerie ». Sir Henry Thomas, qui s'y connaissait en la matière, dit avec justesse qu'à Binche on représenta devant l'Empereur « un vrai roman de chevalerie en miniature » (p. 136); et Vandenesse, chroniqueur de l'Empereur et du Prince, appelle cette histoire « ung passe-temps des chevaliers errans serchant leurs adventures » (éd. Gachard, p. 386). Le chroniqueur allemand est encore plus près de la vérité lorsqu'il dit que ce jeu chevaleresque était fait « selon la manière des chevaliers d'Angleterre, de la Table Ronde et du Roi Artus ».

Ce mélange de tournoi et de roman n'était pas une innovation. On sait, dit Ruth Huff Clive, que « dès le milieu du XIV[e] siècle les tournois, perdant leur vigueur, cherchèrent leur inspiration dans les modèles littéraires ». Et elle entreprend de montrer « qu'il en a été ainsi pendant une période encore bien plus grande, c'est-à-dire, depuis le milieu du XIII[e] siècle jusqu'à la fin du Moyen Age » (15). La Renaissance continua cette tradition dont les exemples sont trop connus pour les accumuler autrement qu'en note (16); et l'on retrouve partout

---

semblable à la présence du surnaturel dans l'épopée classique : « Aristote y aurait fait son marché ». (*De la lecture des vieux romans.* Ed. par Alphonse Feillet. Paris, A. Aubry, 1870, pp. 15). Dans le carousel qui servit à fêter les « mariages d'Espagne » en avril 1612, on remarqua « la troisième entrée, surnommée des Amadis [de Gaule et de Grèce] » (Vulson, p. 391). Et l'Arc des loyals amants, à l'imitation de celui de l'*Amadis,* compta parmi les « invenzioni » qui ajoutèrent à l'éclat des noces de Guillaume de Mantoue avec Léonor d'Autriche en 1561 (Thomas, p. 146).

(15) Ruth Huff Clive : « *The influence of romances on tournaments of the middle age* » (Dans : *Speculum,* XX : 204-211, 1945), p. 204. Cet article fait suite à celui d'Edouard Sandoz : « Tourneys in the Arthurian tradition » (même revue, XIX : 389-420, 1944).

(16) Cf. Francis Henry Cripps-Day : *The history of the tournament in England and in France* ([London] B. Quaritch, 1918; bibliogr., pp. xcv-cvii), et R.C. Clephan : *The tournament, its periods and phases* (London, Methuen and Co., 1919; bibliogr., pp. xix-xxiii). Je n'ai pas pu consulter l'ouvrage de Enrique de Leguina : *Torneos, gineta, rieptos y desafíos,* dont le catalogue de Palau signale les éd. de 1897, 1904 et 1908.

Sur l'influence de la vie réelle sur les romans de chevalerie, on consultera l'article de Robert W. Ackerman : « *The knighting ceremonies in the Middle English romances* » (Dans : *Speculum,* XIX : 285-313, 1944), ainsi que les pp. 26 et 27 de l'ouvrage de Thomas cité plus haut : « es un hecho evidente que en España la realidad y la novela se aproximaban mucho durante el siglo XV, haciendo así posible el despertar que constituye el tema de nuestro estudio », c'est-à-dire, la prolifération du genre chevaleresque. L'influence de l'Espagne dans cette période a marqué aussi la célébration des tournois : on trouve chez Vulson (p. 337) des vers et des devises espagnoles : de même, dans le *Raccontamento del vago e nobil torneo fatto nella felicissima città di Roma, l'anno M. DC. XVI,* écrit par Francesco Valentini (Roma, per B. Zannetti, 1616, p. 7), on lit que « Quel Caualiero, ò quella Truppa, che comparirà in Campo con più bel conferto, e fara più bella mostra con meno spesa [ce dernier détail, à vrai dire, est assez peu espagnol], guadagnerà il pregio *del mas galano* ».

Il faut signaler aussi que l'interaction de la vie et de la littérature dans ce domaine particulier a été sentie depuis longtemps. Ainsi le P. François Menestrier, lorsqu'il s'occupe *Des Chevaliers de la Table Ronde* (ch. VI de son ouvrage *De la Chevalerie ancienne et moderne, avec la manière d'en faire les Preuves, pour tous les Ordres de Chevalerie.* A Paris, chez Robert S.B. de la Caille, 1683; p. 230), a soin de nous avertir : « J'entreprends icy de demesler bien des fables, quand j'entreprends de parler de cette Chevalerie si celebre par nos vieux Romans; et en effet si peu connue, que nous n'avons que des fictions et des contes faits à plaisir sur ce sujet. Car tout ce qu'on dit du Roy Artus, et de cette pretendue Chevalerie dont on le fait l'Autheur, n'est que mensonge. Les anciens Tournois donnèrent lieu à

la trace immédiate des romans d'aventures : le roi René d'Anjou, dit Marc de Vulson, « entreprit des joustes, lesquelles il tint proche de Saumur, au devant d'vn chasteau de bois qu'il fist construire dans vne belle plaine, lequel il fist peindre par dehors et par dedans, et le meubla de tres riches tapisseries; et à l'imitation des anciens Romans, le nomma *le Chasteau de la Ioyeuse garde...* » (p. 82-83). Et si les chevaliers pouvaient, comme dans l'Aventure de Binche, « prendre des noms de Romans » (17), et non pas arborer « les armes de leurs maisons sur leurs Escus », mais se servir, dit Vulson, « et non sans sujet, de celles de Lancelot du Lac, et de Tristan de Leonnois, Cheualiers de la Table Ronde » (p. 269), il en est de même de certains sites des tournois, qui sont baptisés à l'imitation « des meschans Cheualiers, ou... des Geans farouches et cruels, qui donnoient des noms assez plaisans aux Chasteaux, ou autres lieux où ils exerçoient leurs tyrannies, *la douloureuse Tour, le Chasteau Tenebreux...* » tout comme celui de Norabroch (18). Les combats successifs devant un château enchanté, ayant aussi pour but la libération des prisonniers, se retrouvent dans le *Palmerin d'Angleterre,* ouvrage dont la date est très proche des fêtes de Binche, mais dont la vogue fut aussi immédiate qu'elle fut grande (Cf. Thomas, p. 79). Et les barques étranges — avec ou sans batelier — sont un élément constant de tous les voyages dans l'au-delà qu'on trouve dans la littérature celtique d'aventures. On pourrait ainsi signaler des parallèles livresques pour presque chaque détail de l'aventure, y compris l'arrivée des chevaliers aventuriers : rappelons-nous que Don Quichotte, en approchant de l'auberge qu'il prenaît pour un château, attendit, « espérant que quelque nain se mettrait aux créneaux pour avertir, de sa trompette, qu'un chevalier arrivait au château » (19).

---

toutes ces fables, comme j'ay déjà dit ailleurs. » La même incrédulité touchant l'existence de cet ordre et la réalité de ces tournois se retrouve chez Adrien Schnoonebeek : *Histoire de tous les ordres militaires ou de Chevalerie* (Amsterdam, Desbordes, Sceperus et Brunel, 1699, 2 vol.), I, p. 65.

(17) P. Claude François Menestrier (S.J.) : *Traité des tournois, ioustes, carrousels et autres spectacles publics* (Lyon, chez J. Muguet, 1669), p. 226 (suite de la p. 225 : « Des noms, et des Devises des Tenans, et des Assaillans »).

(18) Vulson, p. 135. On trouve des noms semblables au ch. IX, au « Pas des Armes de Sandricourt, près de Pontoise, décrit par le Héraut Orléans, auec le nom de tous ceux qui y ont combatu en diuerses manieres, à la Barriere perilleuse, au Carrefour tenebreux, au champ de l'Espine, et à la Forest desuoyable, auec le nom des Dames et Damoiselles qui y ont assisté l'an 1493 »; et, tout comme à celui de Norabroch, « ne peuuent nuls entrer dedans ledit Chasteau, que à grand trauail de puissance d'armes » (pp. 147 et 148).

(19) Cervantes, *Quijote,* I, ch. ii. t. 1, p. 110 de l'éd. posth. de Rodríguez Marín (Madrid, Atlas, 1947-1949, 10 v.).

Sur le peu de variété de ces spectacles, cf. le commentaire de Félix Brassart dans son édition de *Le Pas du perron fée tenu à Bruges en 1463 par le chev. Philippe de Lalaing* (Douai, L. Crépin, 1874; extr. des *Souvenirs de la Flandre Wallonne*) : « Quant à la fiction pour laquelle il fut nommé le Pas du Perron, elle ne mérite pas l'analyse : comme toujours, il y a un chevalier errant et *sans nom,* une grande et noble dame, un nain, un château enchanté, etc... car les hérauts d'armes, organisateurs de ces spectacles, étaient, il faut le dire, d'une pauvreté d'imagination désolante, et rarement ils ont su agrémenter les *chapitres,* c'est-à-dire les articles sur le programme des tournois et des pas d'armes, dont la rédaction leur était confiée; ce qui n'empêchait pas nobles et vilains, acteurs et spectateurs, d'être passionnés pour ces sortes de fêtes ». (pp. 6-7).

Tous ces détails sont certainement livresques, mais il y en a qui viennent de loin. On sait le nombre et la force des éléments folkloriques charriés par les romans d'aventures, et point n'est besoin de résumer ici les travaux de A. H. Krappe, Jessie L. Weston, R. S. Loomis, A. C. L. Brown, A. Nutt et autres investigateurs de leur riche tréfonds. En nous limitant à notre sujet, il suffira de dire que cette épée fichée dans une pierre ou un arbre est un thème bien connu du folklore, et qu'il porte dans le catalogue des thèmes narratifs de Stith Thompson la cote D. 1654. 4. 1. (Sword can be moved only by right person), de même que sa conséquence (Recognition by unique ability to dislodge sword, cote H. 31. 1. du même catalogue). Thompson donnait deux exemples de ce thème (Siegmund, et Arthur); il en ajoute, dans la nouvelle édition de son catalogue, un troisième, pris dans un recueil de contes hindous sous presse. Dans le premier exemple, Siegmund tire, du chêne où elle était fichée, Branštock, l'épée de Wotan son ancêtre, et il se fait ainsi connaître : sa filiation est rivée à cette action d'éclat (ou, inversement : cette action l'enchaîne à sa lignée) et le héros assume en même temps et son arme et sa destinée (20).

Dans les romans de chevalerie en vogue au moment des fêtes de Binche, ce thème folklorique se trouve, sinon à foison, du moins en abondance. L'espèce d'ordalie du livre II d'Amadis offre quelque similitude avec l'aventure du Prince Philippe : Amadis réussit à dégainer une épée magique promenée en vain de cour en cour, car « seul le chevalier qui aimerait plus que tout autre son amie serait capable de la tirer de son fourreau ».

Ce n'est pas entre les seuls héros qu'on trouve la plus grande ressemblance, mais entre leurs compagnons, ceux qui sont préposés à la garde de l'objet magique: le vieil écuyer Macandón dans le roman, tout comme le Capitaine de la barque dans l'Ile Fortunée, tombe à genoux devant le héros et lui adresse une harangue pleine de reconnaissance, car c'est grâce à lui que sa longue épreuve a pris fin (21). Plus proche de l'Aventure de Binche est, néanmoins, un autre épisode

(20) Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-literature*. Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1955-1958, 6 vol. Thompson renvoie à John Edwin Wells : *A manual of the writings in Middle English, 1050-1400* (New Haven, Yale Univ. Press — London, H. Milford — Oxford Univ. Press, 1916, p. 43), à propos de la légende arthurienne. Je n'ai pas pu consulter le livre de Moses Gaster : *Jewish sources and parallels to E.E. metr. rom. of King Arthur* (London, 1887) ni celui de William J. Entwistle : *The Arthurian legend in the literatures of the Spanish Peninsula* (London, Dent, 1925).

Pour ce qui regarde Sigmund, Thompson signale la *Volsunga Saga* dans l'édition de Køvenhavn, 1906-1908; nous avons utilisé la traduction française de F. Wagner : *Les poèmes héroïques de l'Edda et la Saga des Völsungs* (Paris), E. Leroux, 1929), p. 40 et 183-184. Ajoutons que cette épée merveilleuse, ainsi que Grane son cheval, conduisent Julius Goebel à supposer une identification — au moins partielle — de Sigfried avec Wotan son ancêtre, à mesure que la légende du héros devient mythique « On the original form of the legend of Sigfrid ». *Publ. of the Mod. Lang. Association* XII : 461-474, 1897). Voir note *in fine*.

(21) *Amadis*, livre II, ch. xiii; p. 142 du vol. XL de la *Biblioteca de Autores Españoles*. Sur ce thème de l'épreuve des amoureux dans le cycle d'Arthur, cf. l'article de T.P. Cross : *Notes on the chastity-testing horn and mantle* (Dans : *Modern Philology*, X : 289-299, 1912-1913), ainsi que les additions de C. Brunel dans Le « Viatge de Raimon de Perillos al Purgatori » et la légende du « Mantel mautaillé ». (Dans : *Mélanges de linguistique et de*

du quatrième livre de l'Amadis. Le héros — qui, ne l'oublions pas, a été reconnu par son père grâce à une épée — contemple une épée fichée jusqu'à la poignée dans une porte magique, à l'entrée d'une salle fée, le tout sur un Rocher enchanté. Celui qui sera capable de dégager cette épée obtiendra un trésor et de grands bienfaits lui sont promis. En plus de cette prophétie-écrite, comme de juste, « en langue ancienne » — il y a dans cet avertissement des lettres étranges qui permettent au héros de connaître qu'il est en présence de l'épée de son fils; donc, il ne la touche même pas. Et, en effet, son fils Esplandian la gagnera au commencement de sa carrière, avec la gaîne en plus, et l'accomplissement des belles promesses (22). Cet épisode, qui unit à l'hommage prophétique rendu au fils l'indéniable louange présente du père, n'est pas une invention originale de l'Amadis. Il est imité — comme Bonilla y San Martín le signale — de l'histoire du Graal : « Vn iour donc que le Roy Artus estoit assemblé auec tous les Cheualiers de la Table Ronde, comme on se uouloit mettre à table pour disner on vint dire au Roy qu'on avoit veû flotter sur l'eau vn grand Perron : alors il descendit à bord, & s'en uint auec tous ses Cheualiers; ils trouuerent le Perron sorty de l'eau, qui estoit de marbre vermeil, dans lequel y auoit une espee fichée, fort belle & très-riche, auec cette inscription. QUE NUL N'OSTEROIT CETTE ESPÉE SINON CELUY QUI LA DEUOIT PRENDRE, QUI SEROIT LE MEILLEUR CHEVALIER DU MONDE. Le meilleur chevalier de la Table Ronde, Lancelot du Lac, qui sait à quoi s'en tenir, refuse de tenter l'épreuve, et ceux qui la tentent échouent, car ce sera Galaad, fils de Lancelot, qui trouvera en la gagnant et son épée et sa voie. Une fois de plus, l'épée enchantée est liée à un héritage glorieux (23).

Mais bien avant ces événements qui marquaient la fin de la Table Ronde, Artus lui-même était monté sur le trône par l'œuvre d'une épée magique. Le roi recueillit l'héritage d'Uter Pandragon en retirant — et à plusieurs reprises, après l'avoir remise chaque fois à sa place — l'épée Escalibour. Voici ce récit, tel qu'on pouvait le lire imprimé dès la fin du xv[e] siècle dans le roman espagnol

littérature romanes à la mémoire d'István Franck. Universität des Saarlandes, 1957, pp. 87-90), note 3 de la p. 98. Sur ce thème et sa diffusion européenne, cf. F.-A. WULFF : *Le conte du « Mantel »*. Texte français des dernières années du xii[e] s., édité d'après tous les manuscrits (Dans : *Romania*, XIV : 381-397, 1885); G. CEDERSCHIÖLD et F.-A. WULFF : *Versions nordiques du fabliau français « Le Mantel Mautaillé »* (Lund. C.W.K. Gleerup. 1877) et *Der Mantel, Bruchstück eines Lanzeletromans des Heinrich von dem Türlin, nebst einer Abhandlung über die Sage vom Trinkhorn und Mantel und die Quelle der Krone*, hgg. von Otto Warnatsch (Breslau, W. Koebner, 1883 [Germanistiche Abhandlungen, II]); cf. aussi l'article récent de S. Hofer : « Untersuchungen zum " Mantellai " ») (Dans : *Zeitschrift für romanische Philologie*, LXXIII : 469-485, 1957).

(22) *Amadis*, livre IV, ch. xlix; éd. cit., pp. 383-385. *Las sergas de Esplandián*, ch. I; *ibid.*, pp. 404-405. De même que pour le prince Philippe, on n'oublie pas de donner aussi au héros le riche fourreau de l'épée; dans le roman, il se trouvait « en la mano diestra » d'un grand lion de métal.

(23) Le texte français de la *Quête du Graal* se lit dans Vulson, *op. cit.*, p. 134. Le texte espagnol ancien de *La demanda del sancto Grial, con los marauillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* a été réédité par Bonilla y San Martín au t. VI de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* (cf. le ch. VIII, p. 166, et le ch. XVII, p. 169).

du *Baladro del Sabio Merlín :* le jour de Pâques, en sortant de l'église, les seigneurs assemblés pour décider de la succession du royaume virent « sur une vaste place un perron carré dont on ne sut jamais la matière, quoiqu'on ait dit qu'il était de marbre; et sur ce perron il y avait une épée fichée jusqu'à la garde... et l'archevêque examina l'épée, et vit écrit en lettres d'or : « *Celui qui sera capable de dégager cette épée sera élu roi de cette terre par la volonté de Jésus-Christ* » (24). L'épée, qui est l'un des attributs principaux de la royauté, sert donc quelquefois, tout comme les autres *regalia,* à déterminer le choix d'un souverain, a désigner celui qui est digne d'occuper le trône (25). Et l'histoire de l'élévation d'Artus au pouvoir, connue et archiconnue depuis des siècles, était vivante dans la mémoire et dans le cœur des assistants aux fêtes de Binche (26).

Or, justement, le voyage du prince Philippe en Flandre avait pour but d'assurer sa succession à la souveraineté des Pays-Bas. Ces terres n'étaient pas une possession de tout repos pour l'Empereur : deux ou trois ans avant le voyage de Philippe, il avait même été question d'ériger les Pays-Bas en royaume indépendant — tout comme le royaume de Naples, par exemple — afin de mieux le conserver pour la couronne d'Espagne (27). L'on connaît d'autre part la

(24) *Baladro del Sabio Merlín.* Rééd. par Bonilla y San Martín (*Nueva Biblioteca de Autores Españoles,* t. VI, ch. CXXVIII, p. 48).Un thème semblable figure aussi dans le drame de Mira de Amescua *La rueda de la fortuna,* où un aigle dépose sur un arbre une épée portant l'inscription « Tenla y reina sólo un día »; Focas, le seul qui réussit à la dégainer, est nommé empereur (*Biblioteca de Autores Españoles,* t. XLV, p. 16; il faut rectifier l'affirmation d'A. Valbuena Prat, car il ne s'agit pas exactement de « la leyenda de la espada clavada en un árbol, que sólo puede empuñar el hombre más valiente... sin duda, la misma del folklore germánico, que utilizó Wagner en *La Walkyria.* « Mira de Amescua, *Teatro,* I [Madrid, Espasa-Calpe, 1943; *Clásicos Castellanos,* 70], pp. XXXVIII-XXXIX de l'étude préliminaire).

(25) Hastings, *Encyclopaedia of Ethics and Religion,* t. X, p. 637*a* (édition de 1908 sqq.). On peut voir, sur les *regalia,* le livre de William Jones *Crowns and coronations. A history of Regalia* (London, Chatto and Windus, 1883), en particulier le ch. III, *Regalia of England and Scotland,* sur le rôle des différentes épées. Dans le petit traité de James Howell : *The instruments of a king : or, a short discurse of the sword, the scepter, the crowne* (London, printed in the yeare 1648) l'énumération est bien significative : si dans le texte les trois objets sont traités dans l'ordre inversé (couronne, sceptre, épée), c'est parce que « the two first are but bables without the last » (p. 1), car cette épée « tis moulded of bell-metall » (p. 5) et représente l'ensemble des forces du royaume : on voit l'importance et la pluralité de ses significations.

(26) Calvete, fol. 86 v. et fol. 87, signale, parmi les réjouissances faites à Louvain lors du passage de l'Empereur et du Prince, deux images d'Artus tuant un géant et instituant la Table Ronde. Deux quatrains flamands le comparent à l'Empereur, exterminant ses ennemis et fondant la Toison d'Or.

(27) E. Grossart : « Projets d'érection des Pays-Bas en royaume sous Philippe II » (Dans : *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique* (Classe des Lettres, etc.), n° 7 : 558-578, 1900). Tout en discutant une affirmation de Kervyn de Lettenhove, Grossart mentionne « un projet soumis à Charles Quint, en 1546 ou 1547, par Fernando Gonzaga, alors gouverneur du Milanais. Gonzaga exposait les difficultés qu'il y avait pour l'Espagne à conserver les Pays-Bas, à cause de leur éloignement du centre de la monarchie, et il proposait d'en faire un État indépendant » (p. 576); il y eut aussi un autre projet similaire plus tard, en 1556 (même page). Pour d'autres solutions à cette question, voir Théodore Juste, *Essai historique sur les projets de partage des Pays-Bas, en 1566 et en 1571* (Bruxelles, M. Hayez, 1856).

lutte dramatique (et vouée à l'échec) menée par l'Empereur pour transmettre à son fils la totalité de ses domaines. L'acceptation du prince par les Etats des diverses provinces flamandes, qui faisait partie des plans de Charles Quint, n'alla pas toute seule. D'une part, comme le dit Ernest Grossart, « c'était une pratique nouvelle que l'Empereur voulait introduire en faisant reconnaître l'héritier du souverain avant la mort de celui-ci » (28), d'autre part, pour mener à bien son projet, l'Empereur (d'après Alexandre Henne, le grand historien de son règne) « fit une pragmatique établissant que, en matière de succession du prince aux Pays-Bas, la représentation auroit lieu aussi bien en ligne directe qu'en ligne collatérale » (29).

Il échut à la Reine Marie de Hongrie, « qui alors commendoit absolument en tous ces Pays-Bas pour l'empereur son frère », de considérer la réalisation de ces projets. Elle consulta les conseils de Malines et de Brabant « sur la légalité et sur la justice du projet de pragmatique. Ces deux conseils y applaudirent hautement... Il y eut, paraît-il, quelque résistance de la part des Etats de Flandre, car Charles Quint appela leurs députés à Bruxelles, et leur fit exposer, en sa présence (25 mai) les motifs de sa résolution... Il n'en fut pas de même du projet de réception immédiate de Philippe, qui rencontra de sérieuses difficultés dans plusieurs provinces » (30). Il fallut alors faire des concessions, arriver à divers ajustements, et, surtout, on dut accepter que les serments prêtés au Prince suivraient l'ancienne formule, en dépit de la pragmatique sanction de l'Empereur, et que Philippe, à son tour, maintiendrait « *toutes* les constitutions et *tous* les privilèges accordés antérieurement par les seigneurs aux divers territoires » (31).

---

(28) E. Grossart : « Philippe II, souverain des Pays-Bas », dans la *Biographie nationale* publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, t. XVII, col. 254-291 (1902), p. 254 (ou p. 1 du tirage à part). On n'avait pas manqué de profiter d'un précédent illustre : Calvete, fol. 65-65 v. (Bruxelles), 283 v. (Leyden) et 284 (Harlem) mentionne des tableaux et des inscriptions qui montrent Salomon oint par son propre père David. On avait aussi eu recours à la tradition des bestiaires médiévaux : à Valenciennes, les rapports de l'empereur et du prince étaient figurés par les soins de l'aigle envers son aiglon (Dr. A. Lejeal, « Entrée de Philippe II à Valenciennes ». Valenciennes, impr. de L. Henry, 1864; extr. de la *Revue agricole, scientifique, littéraire et artistique,* recueil mensuel de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts de l'arrondissement de Valenciennes [Nord].

(29) *Op. cit.*, vol. VIII, p. 373. Cf. aussi l'examen de la pragmatique du 4 novembre 1549 dans l'étude d'Eugène del Marmol : *De l'influence du règne de Charles Quint sur la législation et sur les institutions politiques de la Belgique,* Bruxelles, impr. de Hayez, 1838, pp. 29-30.

(30) Henne, *ibid.*, pp. 374 et 376. Un exemple détaillé de ces difficultés (tant pour la levée du don gratuit de 30 000 livres que pour la prestation des serments réciproques) peut se lire dans l'article de Charles Hirschauer : « Les Etats d'Artois et la Joyeuse entrée de Philippe, prince d'Espagne, à Saint-Omer d'Arras ». Saint-Omer, impr. de H. d'Homont, 1908 (extr. du *Bulletin Historique de la Société des antiquaires de la Morinie,* 228e livraison).

(31) Motley, *Histoire de la fondation de la République des Provinces-Unies,* t. 1, 1e partie, ch. II. Cité par Louis Wiesener, *Etudes sur les Pays-Bas au* xvie *siècle* (Paris, Hachette, 1889, p. 25, note 1). On trouve les mêmes renseignements dans le *Philip of Spain and the Netherlands* de Cecil John Cadoux (London and Redhill, Lutterworth Press [c. 1947]), pp. 75-76).

C'est dans cette atmosphère — dont les chroniqueurs des voyages et des réjouissances, bien entendu, ne soufflent mot — qu'on prépara les fêtes de réception. Toutes les entrées du Prince, qu'on promènera à travers la Flandre afin qu'il reçoive l'hommage plus ou moins spontané de ses futurs vassaux, auront un sens politique nullement voilé, et se placeront, comme de juste, à des endroits politiquement stratégiques. Seules les fêtes de Binche, ce village perdu dont le seul mérite était de posséder un palais encore non entièrement fini, auront eu ce semblant de gratuité et se seront déroulées, pendant toute une semaine, dans un climat intemporel d'insouciance, de vie purement courtoise et chevaleresque. Elles n'étaient point, cependant, un intermède futile : leur retentissement confirme leur importance. Elles apportèrent un élément différent, mieux caché et à cause de cela plus actif; elles ajoutèrent, par leur symbolisme savamment choisi, le « slogan » informulé dont on avait besoin : « Celui qui tirera cette épée sera élu roi de cette terre par la volonté souveraine de Dieu ». Il va sans dire que, dans les fêtes de Binche, on apprécia fort le côté romanesque, le déploiement des inventions, la richesse de la mise en œuvre, le faste et la magnificence. Mais ce brillant éclat permettait la transmission, sous une forme symbolique, d'un message profond, et je ne crois pas abusif de penser que, en patronnant la représentation d'un roman de chevalerie du bon vieux temps, la reine de Hongrie fit preuve, et fort consciemment d'une technique de meneuse de peuples d'un modernisme rare.

Textes espagnols : Le *Viaje* de Calvete de Estrella, signalé dans la note 2, fut réimprimé à Madrid en 1930 par la Sociedad de Bibliófilos Españoles (2a. época, vols. 8-9) avec une préface de Manuel Artigas. Il a été traduit en français par Jules Petit et publié à Bruxelles pour la Société des Bibliophiles de Belgique, 1873, 5 vol.

Il existe aussi une « Relacion muy verdade- / ra de las grandes fiestas que la Serenissima / Reyna doña Maria ha hecho al Prin- / cipe nuestro señor en Flandes en vn / lugar que se dize Uince, desde / xxij de Agosto hasta el / postrero dia del mes. / Embiada por el señor don Hieronymo Cabanillas »; à la fin : « Hecha imprimir por / Juan Rodrigues librero de Medina del campo / a diez y ocho de Nouiembre / Año M. D. xljx ». Ce court et rare imprimé a été reproduit par C. Pérez Pastor dans son ouvrage sur *La imprenta en Medina del Campo*. Madrid, Est. tip. « Suc. de Rivadeneyra », 1895, pp. 57-67. Quoique très intéressante comme complément et comme confirmation du récit de Calvete, cette relation est loin d'avoir le mérite de celui-ci, qui fut reconnu comme le texte fondamental sur le voyage du prince Philippe. Même le minutieux Sandoval, historien du règne de Charles Quint, s'en remet à Calvete pour tout ce qui regarde le voyage aux Pays-Bas.

Textes français : Sur le récit de Vandenesse, cf. Philippe Lesbroussart : « Notice et extraits d'un manuscrit du 16e. siècle, par Jean Vandenesse, contrôleur de Charles Quint et de Philippe II, son fils » (dans : *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles*, I : 249-272, 1820). Lesbroussart donne

trois extraits de ce texte, dont le deuxième, concernant Binche, occupe les pp. 261-265. Le texte complet du *Journal des voyages de Charles Quint, de 1514 à 1551,* par Jean de Vandenesse, a été publié par M. Gachard dans sa *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas,* t. II, Bruxelles, F. Hayez, 1874 (p. 384-389, sur « Binst »).

Un récit assez développé des fêtes de Binche se trouve dans *Les mémoires historiques de la République sequanoise et des princes de la Franche-Comté de Bourgogne, avec un sommaire de l'histoire des catholiques rois de Castille et Portugal, de la maison des dicts princes de Bourgogne,* par Loys Gollut (Dôle, A. Dominique, 1592; réimprimés en 1647 à Dijon par P. Palliot). On les citera d'après la réédition de Ch. Duvernoy (Arbois, A. Javel, 1846); le texte relatif à Binche se trouve aux col. 1666-1668 (ch. xli du livre XIV).

Texte italien : La *Littera* décrite dans la note 4 a été réimprimée, avec une traduction française, dans le n° 25 des *Publications de la Société des Bibliophiles Belges* (Mons), pp. 65-119.

Textes allemands : Je dois à l'obligeance de M. Jean Jacquot la communication de deux anciens imprimés allemands sur les fêtes de Binche, que M. Joël Lefebvre a eu la bonté de lire pour moi en en tirant des extraits détaillés. Le premier parut en 1550 : « Thournier, Kampff, unnd Ritterspiel. Inn Eroberunge aines gefährlichenn Thürns und zauberer Schloss. Auch der abentheuerlichen Insell unnd Güldinn Schwerdts. Zu Ehren dem Hochgebornen Durchleuchtigen Fürsten und Herrn-Herrn Philipsen, Princen auss Hispanien Zu Bintz und Marienberg Rritterlich gehalten. Sampt anderen wunderbarlichen Bancketen. Lust und Freuden Spielen Köstlicher und Kurtzweillicher Herzlicheyten. Auss anschickung Hochgebornen Durchlenchtigen Fürstinn Marien zu Ungern und Behem Königinn, wittib, etc. zügerich un volnbracht. Frank[fort], Chr. Egen, 1550 ». Le second récit est plus tardif : « Das allerdurch, leuchtigsten Grossmechtigsten Keyser Carols dess füfften gelichten Sohne des Printzen aller Hispanien froliche, gluchselige Ankunfft gen Bintz den 22 Augusti des 1549 jars. Getrucht zu Frankfurt af m. 1566 ». (Dans le recueil intitulé : *Thurnier-Buch von Anfang, Urspruna und Herkommen des Thurniers in teutscher Nation,* paru à Francfort, chez Sig. Feyerabend, en 1566 avec des figures attribuées à Jost Amman; les fêtes de Binche occupent les feuillets LXV à LXXXI).

Ces deux textes posent la question de l'illustration de ces fêtes. Deux dessins relatifs aux fêtes de Binche ont été publiés par Albert Van de Put : « *Two drawings of the fêtes at Binche for Charles V and Philip* (II), *1549* » (Dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* III : 49-55, 1939-1940; l'article est suivi d'une note de A.E. Popham : « *The authorship of the drawings of Binche* », *ibid.,* pp. 55-57, qui n'arrive pas à résoudre la paternité de ces deux dessins). Ils illustrent deux moments des fêtes : l'enlèvement des dames par les sauvages (**Pl. XXVII-XXVIII**), et la chambre enchantée qui clôt les réjouissances. Les imprimés allemands sont beaucoup plus riches, mais leur matériel graphique n'est pas d'une valeur égale. Les xylographies du *Thurnier-Buch* appartiennent à ce genre d'illustrations passe-partout qui n'est pas rare dans les livres de l'époque : ainsi Herberay des Essarts, lorsqu'il abandonna sa traduction de l'*Amadis* pour entreprendre celle de la *Guerre des Juifs* de Josèphe, utilisa dans l'édition de celle-ci les gravures qui avaient illustré le roman espagnol; et, lorsque parut l'édition française des *Palmérins,* ces romans de chevalerie reprirent les

illustrations qui avaient servi à ses deux devanciers (cf. H. Thomas, pp. 151-152 et 156). Et l'on peut dire que le rare accoutrement des combattants du *Thurnier-Buch* ne déparerait pas le livre de Josèphe...

Par contre, les images du livre édité par Egen montrent une correspondance assez notable avec le texte qu'elles commentent, et, ce qui est encore plus singulier, elles constituent une suite qui met en scène les personnages mêmes du récit; on peut reconnaître aisément l'Empereur et son fils dans la page de titre, au moment où les Reines leur souhaitent la bienvenue; et le même maître d'armes se promène d'image en image. Il est vrai que certains détails semblent un peu grossis (les espaces et les lointains sont trop vastes; il y a beaucoup trop d'eau; aucun texte ne parle de *deux* barques), mais ces dissemblances ne sont pas plus grandes que les différences présentées par les récits des divers témoins : le chroniqueur italien, par exemple, place trois géants à la porte du château de Norabroch; la valeur de l'épée s'accroît de moitié dans certains textes, etc. On peut donc prendre comme vraisemblables les images apportées par ce livre allemand, et l'on a choisi pour illustrer cet exposé celles des ff. Biv^{v}, C, Cij et Civ^{v} **(Pl. XXV-XXVI).**

Additions à la note 20.

A. Micha a étudié, dans " L'épreuve de l'épée " (*Romania,* LXX : 37-50, 1948-1949) ce « thème qui revient avec une certaine insistance dans la littérature narrative des XII^{e} et XIII^{e} siècles » (p. 37) : il cite, outre les romans que nous mentionnons, le *Conte de la Charrette,* l'*Estoire du Graal,* le *Lancelot* proprement dit, *Agravain,* la *Queste du Graal,* et la *Suite du Merlin Huth,* ainsi que d'autres textes apparentés offrant des variantes du motif de l'épée qui sacre, motif dont A. Micha trouve la source — pour tout le côté mystique — chez Virgile (*Enéide,* VI, vv. 145-148 : Enée et le rameau d'or). Retenons que, dans ces textes, cette épreuve se présente comme « une manière de critère, elle marque d'une sorte de prédestination celui qui l'a menée à bien » (p. 37), qu'elle indique mainte fois « un trône terrestre à conquérir » (p. 42) et sert « à faire reconnaître un jeune chevalier comme le plus beau et le plus brave, à lui annoncer une royauté de ce monde » (p. 44), exactement comme dans l'Aventure du Château Ténébreux à Binche. Tout récemment, Jean Marx (*La quête manquée de Gauvain.* Dans les *Mélanges offerts à Etienne Gilson,* Paris-Toronto, 1959, pp. 434-435) constate qu' « à travers l'ensemble des récits arthuriens où paraît le Graal, circule sous des vêtements divers ce thème d'une Epée qui sera le prix du meilleur chevalier » — (« L'Epée merveilleuse est signe du pouvoir », ajoute-t-il en note), et signale, tout comme A. Micha, les suites néfastes de son emploi par des mains moins dignes. (C'est dans cette conception transcendante du thème que se place l'épisode de l'épée brisée et reforgée, comme dans l'histoire de Sigfried.).

Ajoutons aussi qu'après la rédaction de ces notes le livre annoncé dans l'*Index* de Thompson est paru. Il s'agit de *The oral tales of India,* de Stith Thompson et Jonas Balys (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1958), le renvoi du motif H. 31.1., d'ailleurs, est creux, et ne correspond pas au tome XXIII, p. 79, de l'*Indian Antiquary.*

UN DIVERTISSEMENT DE PALAIS POUR CHARLES QUINT A BINCHE

par Daniel HEARTZ
Université de Chicago

« Plus splendide que les fêtes de Binche » — « Mas brava que les fiesta de Bains » : C'est ainsi selon Brantôme que le proverbe espagnol perpétue le souvenir des réjouissances solennelles organisées en août 1549 par la reine Marie de Hongrie, régente des Pays-Bas, dans la petite ville de Binche, à trois lieues de Mons dans le Hainaut à l'occasion de la viste de l'empereur Charles Quint et de son fils, le futur Philippe II. Ils étaient accompagnés d'une suite considérable, qui s'était grossie tout le long du voyage impérial à travers l'Italie, l'Allemagne et les Pays-Bas. Cette expédition, commencée en Espagne en 1548, avait été entreprise par l'Empereur vieillissant afin de présenter le Prince Philippe à ses futurs sujets. L'extraordinaire splendeur de la réception qui leur fut offerte à Binche est très bien établie par le témoignage d'un spectateur italien anonyme, qui affirme que l'ambassadeur de France fut contraint d'admettre que les fêtes à la cour de son pays étaient d'un éclat bien moindre (1).

Les grandes réjouissances données par les Français à Bayonne seize ans plus tard ne pouvaient elles-mêmes effacer la mémoire de celles de Binche, toujours selon Brantôme qui dit qu' « au voyage de Bayonne, quelques grandes magnificences qui se soient présentées, quelques courremens de bagues, combatz, mascarades, despenses, n'estoient riens au pris de *las fiestas de Bains;* ce disoient aucuns vieux gentilzhommes espaignolz qui les avoient veues » (2).

Le premier rôle dans l'organisation des fêtes de Binche, qui comportèrent des tournois, des banquets, des bals, et d'autres réjouissances encore, revint à Roger Pathie, personnage de cour et compositeur, qui était aussi organiste de

(1) *Litera del la Gloriosa et Trionfante entrada del Serenissimo prencipe di Spagna in Bins citta di Fiandra. MDXLIX.* (Bibliothèque Nationale Oc. 1662, p. 12).
(2) *Des Dames. Œuvres complètes,* éd. Ludovic Lalanne, IX, p. 616.

la reine Marie (3). Cependant on ne sait rien de la part que prit Pathie à la composition de la musique qui accompagnait les diverses réjouissances; un petit nombre seulement de ses œuvres a survécu, et il n'en est aucune qu'on puisse rattacher particulièrement à cette circonstance. Parmi tous les divertissements de Binche, il semble que celui où la musique joua le plus grand rôle fut la soirée du septième jour, donnée dans la grande salle du palais de la reine Marie. Voici le résumé qui peut en être fait, d'après la description d'un spectateur italien anonyme (voir *Appendice I) :* après le repas du soir, on vit paraître quatre dames de la cour, masquées et accompagnées de quatre chevaliers armés, en costume vénitien; leur danse fut interrompue par l'arrivée de quatre autres chevaliers, portant des armes de couleur blanche; durant le combat qui s'ensuivit, entre le premier et le second groupe de chevaliers, huit nouveaux personnages firent leur entrée, avec des capes vertes *alla rusticana.* Ils attaquent les huit chevaliers qu'ils obligent à unir leurs forces pour se défendre, et ils emmènent les dames en captivité, hors de la salle, dans un *castello;* les chevaliers qui escortaient les dames au début demandent à l'Empereur la permission de leur porter secours, et cette permission leur est accordée.

C'est ici que prend fin le spectacle de cette soirée; il ne s'agit que d'un bref épisode dans l'ensemble des fêtes, mais il est important, et joue un rôle essentiel, car il introduit et prépare un spectacle qui fut l'un des clous des manifestations de Binche : le siège et le bombardement du *castello,* forteresse édifiée spécialement pour la circonstance, qui eurent lieu le lendemain. On ne peut nier le caractère médiéval de ce spectacle : les chevaliers armés, les dames en détresse, le siège du château fort, tout cela appartient à l'univers des romans de chevalerie, et ne doit apparemment rien aux thèmes de la Renaissance. Il faut noter l'enchaînement dramatique entre les divers spectacles : à l'action qui s'est déroulée à l'intérieur du palais succède le simulacre de siège, en plein air (4). Cette continuité, d'un jour à l'autre, et entre des divertissements de nature variée, se retrouve dans nombre de grandes fêtes de cour au XVI[e] siècle.

Outre la très brève description déjà citée, due à un spectateur italien, nous

(3) VAN DER STRAETEN, *op. cit.,* VII, pp. 412-13. L'auteur conclut que Pathie était l'intendant musical de la Reine Marie, v. *infra,* p. 451 : « Par tout ce que nous avons relaté, d'après des sources officielles, Roger Pathie était l'intendant musical de la reine-régente, celui qui non seulement intervenait dans le choix des artistes à expédier en Espagne et ailleurs, mais qui réglait les virtuoses gagistes de la chapelle, qui présidait à ses concerts, qui commandait les achats et les réparations d'instruments, qui était admis aux séances musicales intimes, et qui en composait ou ordonnançait probablement le répertoire. A l'occasion de l'audience accordée à Tilman Susato, désireux d'obtenir l'autorisation de dédier à Marie de Hongrie le recueil de *Chansons* vulgarisé par ses presses, Roger Pathie sera encore intervenu et ce d'autant plus que la collection renfermait de ses œuvres à lui... ». On trouvera la liste des compositions de Pathie qui nous sont connues dans Robert EITNER, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker* (1899-1904), *s.v.*

(4) D'autres liens encore sont établis : Un cortège de dieux, déesses, nymphes, etc, accompagnés de quatre *vihuelas de arcos,* sert un festin à l'Empereur et à sa suite, pendant qu'ils assistent au siège; et les déesses et les nymphes feront une nouvelle apparition au cours des danses, au palais, le soir de ce même jour. (Calvete, II, pp. 53-61).

possédons un compte rendu plus détaillé, établi par le chroniqueur espagnol Juan Calvete de Estrella, dans son récit du grand voyage de 1548-50, *El Felicisimo Viaje del Muy Alto y Muy Poderoso Principe Don Felipe* (Anvers, 1552); voir *Appendice II* (5). Nous y apprenons que les quatres dames, masquées *al antigua,* avec leurs quatre chevaliers, étaient suivies de deux dames, elles-mêmes accompagnées de deux personnages portant des masques de vieillards. Calvete dit encore que « tous entrent en bon ordre, en dansant une allemande avec tant de rythme et d'exactitude, que c'en était merveilleux à voir » (6). Le second groupe de chevaliers fait son entrée par une autre porte; il est précédé par deux *atambores,* c'est-à-dire deux « tabourins ». Calvete ne nous dit pas s'ils entraient en dansant, comme les premiers, mais la présence des deux « tabourins » semble impliquer quelque pas rythmé. Il précise en tout cas que les quatre dames quittent leurs premiers cavaliers « afin de danser » avec les quatre autres chevaliers. Quant aux huit nouveaux venus en cape verte *alla rusticana,* qui surprennent les chevaliers en train de se combattre, ce sont, dit Calvete, huit sauvages, *ocho salvajes.* Il semble donc que nous nous trouvions en présence d'une autre figure du Moyen Age, l'Homme Sauvage, si répandu dans les œuvres d'art et la littérature, et non moins populaire au théâtre, où il est un des personnages des spectacles de cour (7). Calvete explique encore que les dames sont enlevées par les écuyers des huit sauvages, tandis que ces derniers affrontent les huit chevaliers.

C'est ce moment précis, où culmine l'action, qu'un artiste contemporain a fixé dans un dessin **(Pl. XXVII-XXVIII)** qui figurait autrefois dans la collection Cyril Drummond (8). Ce dessin nous aide à mieux comprendre la nature de la

(5) Calvete a été réédité dans une traduction française assez libre par Jules Petit pour la « Société des Bibliophiles de Belgique » (1873) et dans le texte espagnol original pour la « Sociedad de Bibliofilos Españoles » (Madrid, 1930) d'où nous tirons nos citations, pp. 50-52, vol. II, dans notre Appendice II.

(6) Il est intéressant de noter que la *dança alemana* mentionnée à Binche eut un parallèle dans une *mascara* donnée à Bruxelles au Mardi Gras suivant (1550) par le Prince Philippe : « Desta manera entraron los dioses y ninfas con los menestriles dançando une alemana » (Calvete, édition de Madrid, 1930, II, p. 395; cf. aussi pp. 399-400 une autre *mascara* avec mention de l'*alemana*). Ce n'est peut-être pas par simple coïncidence que les premières pièces musicales appelées « allemandes » apparaissent dans les Pays-Bas. Les plus anciens exemples que nous en possédions semblent être les deux *Almandes* dans *Carminum pro testudine liber IIII,* (Louvain, Phalèse, 1546).

(7) Voir F. Neri, « La Maschera del Selvaggio » dans *Giornale Storico della Letteratura Italiana* LIX (1912), pp. 62-65; et aussi, sur le sujet de l'Homme Sauvage en général, Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology* (Cambridge, Mass., 1952).

(8) Voir les illustrations. Albert Van der Put a découvert le rapport de ce dessin et d'un autre qui représente une *Camara Encantada* avec les fêtes de Binche, et il les a décrits dans un article « Two drawings of the Fêtes at Binche » dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* III (1939-40), pp. 49-55. Il donne au divertissement le titre de « Masque », alors que ce nom n'apparaît ni dans le récit italien anonyme, *Entrada in Bins,* ni dans Calvete. Or il est significatif que Calvete n'hésite pas à employer le terme *mascara* pour les deux divertissements du Carnaval de 1550 (voir note 6) et que ces deux divertissements, tout comme le Masque anglais, comportent l'élément essentiel du genre : à un moment donné, les acteurs travestis et masqués choisissent des partenaires parmi les spectatrices et les

représentation. Les quatre dames, au moment de l'enlèvement, ne sont pas emportées de force et ne se débattent pas contre les ravisseurs. Nous les voyons plutôt sortir en dansant, tout comme elles sont entrées. Les deux dames de leur suite, et leurs compagnons, que Calvete nous a présentés, mais dont il ne nous dit rien de plus, figurent au premier plan du dessin; ils semblent attirer l'attention sur cet enlèvement, qui est le sommet de l'action, par des gesticulations rythmées. En outre, le groupe des chevaliers et celui des sauvages, qui s'affrontent, ne sont pas engagés dans une mêlée désordonnée, comme on pourrait le croire à lire Calvete. Ils sont rangés, chacun sur une ligne, et les bras et les jambes de chacun des hommes ont à peu près la même position. Au fond et à droite nous voyons l'empereur Charles Quint assis, entre ses deux sœurs, la reine douairière de France, Eléonore, et la reine Marie de Hongrie, à la gauche de laquelle se trouve le Prince Philippe. La tribune des musiciens se trouvait sans doute le long du mur que nous ne voyons pas, face au siège de l'Empereur (9).

Ce document s'accorde avec les descriptions déjà citées pour nous porter assez nettement à penser que nous avons là une action dramatique présentée en grande partie, et peut-être même uniquement, à l'aide de la danse et de la musique. Voici les différentes parties dont elle se compose :

1re Entrée. — 4 chevaliers, 4 dames, 2 dames au service des premières, 2 vieillards, qui tous exécutent une *dança alemana.*
2e Entrée. — 4 chevaliers, précédés par deux tabourins.
Danse des quatre dames et des quatre nouveaux chevaliers.
1er Combat. — 4 chevaliers contre 4 autres chevaliers.
3e Entrée. — 8 sauvages et leurs 4 écuyers.
2e Combat. — 8 chevaliers contre 8 sauvages.
Sortie des 4 dames et des 4 écuyers.
Sortie des 8 sauvages.

Selon Calvete, le divertissement ne se termina pas avant minuit, c'est-à-dire une heure ou deux, pour le moins, après la fin du souper, et il occupa tout ce laps de temps. Il fallait donc que les combats fussent très développés et d'une durée considérable. Ils forment ici le noyau de l'action, et il est particulièrement intéressant de s'interroger sur la nature qu'ils revêtaient. Les mouvements des combattants avaient-ils été réglés à l'avance ? Etaient-ils rythmés, ou accompagnés de musique ? Les mouvements, le rythme, ou la musique avaient-ils été

---

invitent à danser. Puisque ce trait n'existe pas dans le divertissement de Binche, il semble donc qu'on ne puisse parler de Masque, bien que les acteurs naturellement, soient masqués. En fait, les deux descriptions semblent embarrassées par l'absence d'un terme propre pour nommer ce divertissement. Nous verrons plus loin que par certains traits il s'apparente au genre connu sous le nom de *Moresca.*

(9) Dans deux autres salles de bal de l'époque, récemment achevées comme le palais de Binche — la Salle des Cariatides au Louvre, et la Salle de Bal de Fontainebleau — la tribune des musiciens est au fond, face à une grande cheminée semblable à celle qu'on peut voir sur le dessin de Binche.

créés spécialement pour cette représentation, ou bien avait-on utilisé une chorégraphie ou une musique traditionnelles ? Le combat stylisé était l'un des éléments essentiels des fêtes de cour, et il semble très possible que des règles aient été mises au point, ne fût-ce que pour aider les exécutants qui, dans le cas présent, il faut le rappeler, n'étaient pas des danseurs professionnels, mais des gentilshommes de la cour. Nous possédons la description de l'un au moins de ces combats à l'épée, stylisés, du XVI[e] siècle. Thoinot Arbeau, dans son *Orchésographie* (10) de 1589, donne des directives pour une danse qu'il nomme *Les Bouffons ou Mattachins :* elle est exécutée par quatre hommes qui se déplacent selon les figures d'un quadrille compliqué, tout en entrechoquant leurs épées au rythme de la musique; les diverses positions de l'épée sont, nous dit-il, « Feincte, Estocade, Taille haulte, Taille basse, Revers hault, Revers bas », sur quoi Capriol, l'élève, fait cette remarque : « l'escrime m'avait déjà appris tous ces gestes ». Si l'on reprenait les termes employés par Arbeau, pour décrire le spectacle de Binche, l'on pourrait dire qu'au moment fixé par l'artiste, les combattants sont pour la plupart dans la position de l'estocade, qui consiste, nous dit Arbeau, à porter l'épée en arrière, pour ensuite la pousser en avant. Si certains des exécutants, d'après ce dessin, ne règlent pas exactement leur geste sur celui de leurs compagnons, ce combat n'en demeure pas moins extrêmement stylisé, comme le prouve l'alignement des huit sauvages. Il ne faut pas conclure pour autant que le combat de Binche n'était autre que *Les Bouffons.* Arbeau indique de façon très précise les conditions requises pour cette danse : une musique spéciale, quatre combattants, et des costumes particuliers : tuniques courtes, casques de papier, les bras nus, et des clochettes aux jambes. Ce dernier détail se retrouve dans une autre danse, encore plus répandue que *Les Bouffons,* la *Moresca.* La *Moresca* revêt des formes très diverses; ce peut-être une danse en solo, exigeant beaucoup de vigueur (11), ou une danse sur scène, en costume somptueux (12), ou encore la danse exécutée par plusieurs hommes travestis en fous, et faisant cercle autour d'un personnage féminin au centre, qu'ils courtisent (13). Il existe une

(10) *Orchésographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercise des dances.* (Langres, 1589). fol. 97.

(11) Arbeau, *op. cit.,* fol. 94, décrit seulement ce type de *Moresca :* « Un garçonnet machuré et noircy, lequel avec des jambières de sonnettes dançoit la danse des Morisques, et marchant du long de la salle, faisoit une sorte de passage, puis rétrogradant, revenoit au lieu où il avoit commencé et faisoit un aultre passage nouveau, et ainsi continuant, faisoit divers passages bien aggréables aux assistans ». Arbeau conclut en disant que « ceste dance est tumbée en dessuétude » parce qu'à force d'y frapper du pied on attrapait la goutte.

(12) La *Moresca* dansée sur une scène est particulièrement cultivée en Italie, où elle fournit souvent l'*Intermedio* entre les actes d'une pièce de théâtre; dans ce cadre la *Moresca* prit parfois elle-même la forme d'un drame en miniature; voir Enid Welsford, *The Court Masque* (Cambridge 1927), pp. 85-92. Un dialogue dramatique entre plusieurs personnages allégoriques est nommé *morisque* dans *Le Jardin de Plaisance et fleur de Rhétorique* (Paris, 1500 env.), fol. 32[vo]-34[vo].

(13) Creizenach décrit une *Morischgentanz,* dans les Pièces des Fous de Nuremberg, qui développe ce thème : *Geschichte des Neueren Dramas* (Halle, 1911), I, p. 414. Cette forme survit aussi dans plusieurs illustrations : voir Philip Maria Halm, *Erasmus Grasser* (Augsbourg, 1928), illustrations 161, 164, 165, 166 et 168. On peut ajouter à celles-ci la planche 36 de

forme encore de *Moresca*, peut-être la forme originale d'où toutes les autres seraient dérivées : celle qui représente le combat séculaire entre le Chrétien et le Mahométan, ou Maure comme on disait alors; et c'est de là peut-être que viendrait le nom de *Moresca*, ou mauresque (14). On pourrait sans doute rechercher les origines de cette danse dans les spectacles de cour qui consistaient en une bataille simulée entre Croisés et Sarrasins, tel celui qui fut présenté à un banquet donné en l'honneur de l'Empereur Charles IV à la cour de France en 1378; on y vit la citadelle de Jérusalem, montée sur roues, et défendue par les Sarrasins, qui fut introduite dans la grande salle, et suivie par un navire plein de Croisés; après quoi, Croisés et Sarrasins se livrèrent une bataille corps à corps (15). L'un des spectacles donnés à l'occasion de l'entrée d'Isabelle de Bavière à Paris en 1389 était un combat entre deux camps, l'un représentant les Chrétiens et l'autre les Sarrasins (16). Lorsqu'elle était une danse accompagnée de jeu d'épée, la *Moresca* pouvait aisément être confondue avec les *Bouffons*, et c'est apparemment ainsi que Randle Cotgrave dans son *Dictionarie of the French and English Tongues* (Londres, 1611) fut amené à traduire « Dancer les Buffon » par « To daunce a morris ». Il ne devrait cependant pas y avoir de confusion en ce qui concerne la musique. *Les Bouffons* sont dansés « soubz un air à ce propre », selon Arbeau qui cite l'air suivant [**Ex. 1**].

Arbeau note que cet air est « notoire à un chacun » et de fait, on le rencontre souvent dans les sources de la musique instrumentale au XVI^e^ siècle (17). Il semble

---

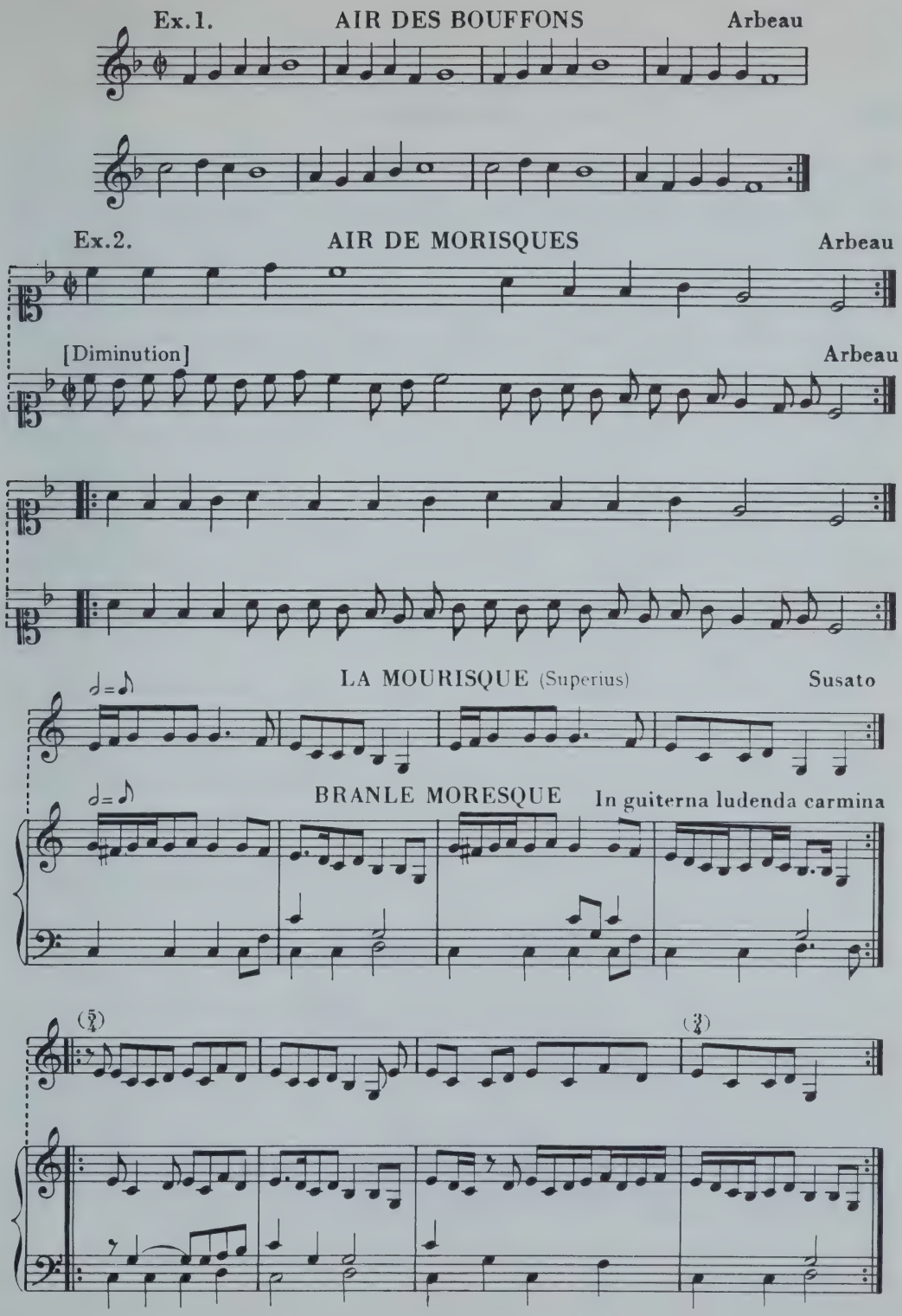
Freydal des Kaisers Maximilien I (1517 env.), éd. Quirin von Leitner (Vienne, 1880-82); voir aussi une miniature provenant de la cour de Bourgogne dans le Ms. 9632, de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, reproduite par Joseph Gregor, *Kulturgeschichte des Ballets* (Vienne, 1944), Planche 20.

(14) Bianca Maria Galanti, *La Danza della Spada in Italia* (Rome, 1942), p. 30 : « Lo spettacolo passa alla forma mimica; riproduce avvenimenti storici e guerreschi, miti e leggendi; il passo d'arme cede il posto al passo ritmito accompagnato dalla musica : siamo alla danza, e questa prendi il nome di *moresca*, dai Mori, o perchè questi vi figurano come personaggi, o perchè ne praticarono una forma tipica, assimilata poi dalla Corte aragonese di Napoli e da questa diffusa in tutta Italia. Nel secolo XV è la danza di moda, la danza di gran classe... ». Voir aussi du même auteur « Ancora sulla Moresca », *Lares* XV (1949), pp. 42-58. E. K. Chambers, se refusant à admettre que la *Morris* dansée en Angleterre doive à la *Moresca* autre chose que son nom, donne une explication fort compliquée : il nous dit que les danseurs de *Morris* furent ainsi appelés, non parce qu'ils représentaient des Maures à l'origine, mais seulement parce qu'on s'imagina qu'ils représentaient des Maures, et qu'ils furent ainsi baptisés a posteriori. (*The Medieval Stage*, Oxford, 1903, I, p. 199).

(15) Christine de Pisan, *Le livre des fais et bonnes mœurs du sage Roy Charles V*, éd. S. Solente (1940), p. 113. Une miniature représentant ce divertissement dans Ms. fr. 2813 de la Bibliothèque Nationale est reproduite dans la *Chronique des règnes de Jean II et de Charles V*, tome 4^e^, Miniatures du Manuscrit de Charles V, (Paris, 1920), Planche xli.

(16) *Œuvres de Froissart*, éd. Kervyn de Lettenhove, XIV, p. 9 : « Et la y eut par esbatement grant bataille, et dura une bonne espace, et tout ce fut veu moult voulentiers ».

(17) Paul Netti a récemment rassemblé quelques uns des nombreux airs du XVI^e^ siècle pour *Les Bouffons* dans son article « Die Moresca » dans *Archiv für Musikwissenschaft* XIV (1957), p. 169. Les liens étroits entre la *Moresca* et *Les Bouffons* apparaissent clairement dans la *Intavolatura da liuto* de Giulio Cesare Barbetta (Venise, 1585) où figurent une série de danses appelées *Moresca* : « Moresca 1. Le canarie », « Moresca 2. Le forze », « Moresca 3. Il mattacino », « Moresca 4. La bergamasca », « Moresca 5. L'orsa »; dans ce contexte le terme de *Moresca* devient un nom générique pour diverses danses mimées, et l'une d'elles, « Moresca 3. Il mattacino », se rapproche des *Bouffons ou Mattachins* d'Arbeau.


Ex.1.
AIR DES BOUFFONS
Arbeau
Ex.2.
AIR DE MORISQUES
Arbeau
[Diminution]
Arbeau
LA MOURISQUE (Superius)
Susato
BRANLE MORESQUE
In guiterna ludenda carmina

bien qu'un air particulier ait été également associé avec la *Moresca;* il était connu aux Pays-Bas, comme le prouve le fait qu'il figure sous le nom de *La mourisque* dans un recueil de danses pour ensemble ou à 4 voix imprimé à Anvers par Tielman Susato en 1551 (18), et sous le titre de *Branle moresque* dans un livre pour guitare, peu connu, imprimé à Louvain par Pierre Phalèse en 1570 (19) **[Ex. 2]**.

En suggérant que la musique de la *Moresca* ne devait pas être inconnue dans la région de Binche, et à l'époque des fêtes de 1549, nous avons essayé de donner une réponse conjecturale à quelques-unes des questions soulevées plus haut. Si c'était vraiment là l'air au rythme duquel obéissaient les évolutions des huit sauvages et des huit chevaliers, quelle en était la réalisation sonore ? Nous imaginerions volontiers une interprétation très martiale et des tonalités aiguës, capables de dominer le choc des épées et le bruit des pieds. Les instruments militaires — trompettes, tambours et tabourins — eussent été tout à fait appropriés. Le tabourin, dont nous avons la présence sur la scène à Binche, puisqu'il introduisait le second groupe de chevaliers, était d'ailleurs de longue date associé avec la *Moresca,* et l'on peut même dire qu'il était l'accompagnement caractéristique de cette danse (20). On peut se faire une idée des variations improvisées que nécessitaient des répétitions nombreuses, au cours d'une exécution assez longue, d'après les *divisions* proposées par Arbeau lui-même, et mieux encore d'après l'arrangement pour guitare.

Ce rapport que je suggère entre les *ocho salvajes* et la *Moresca* est mis en

---

(18) *Het derde musyck boexken... zeer lustich ende bequaem om spelen op alle musicale Instrumente, Ghecomponeert ende naer dinstrumenten ghestelt duer Tielman Susato.* Edition moderne par F.J. Giesbert, Schott, n.d., p. 11.

(19) *Selectissima elegantissimaque gallica, italica et latina in guiterna ludenda carmina.* (Rostock, unicum de la Bibliothèque de l'Académie).

(20) Dans le *Mistère du Vieil Testament,* du XV^e^ siècle, le *tabourin* remplace les trompettes quand il s'agit d'introduire une *moresca,* et il est clair que par *la pratique* l'auteur entend un rythme ou un mode d'interprétation propre à la *moresca,* si même il n'entend pas une musique de *moresca,* ce qui est peut-être le cas :

Heliab. Trompettes, sonnez haultement,
Pour résjouir la seigneurie.
Icy sonnent les trompettes. On met les tables.
David. Faictes venir la momerie
Qui est dedans le char enclose;...
Heliab. Sus tost, tabourin, sans séjour
Entendez à votre morisque
Vous en savez bien la pratique.
Icy dancent la morisque.

(Edition James de Rothschild et Emile Picot, Paris, 1882, IV, pp. 184-6). Olivier de la Marche, décrivant les fêtes pour le mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York, en 1468, parle d'un *entremet* où « le cinge, qui avoit le tabourin, commença à jouer une morisque » (*Mémoires,* éd. H. Beaune et J. d'Arbeaumont (Paris, 1883), I, p. 154). Jean Molinet parle du « tabourin sonnant en fachon de morisque » (*Chroniques,* éd. G. Doutrepont et O. Jodogne (Bruxelles, 1935-37, II, p. 49). On pourrait donner de multiples exemples de cette association entre le *tabourin* et la *moresca;* confirmation nous en est donnée par l'iconographie, ainsi qu'en témoignent les exemples cités dans la note 13 ci-dessus.

évidence d'une manière frappante dans une description anonyme allemande de la fête de Binche (voir *Appendice III)* qui confirme les récits italiens et espagnols et fournit quelques détails supplémentaires. Pour décrire le costume des sauvages l'auteur allemand emploie la phrase *uff Morisch gekleidt.*

L'Homme Sauvage n'est nullement étranger à la *Moresca,* et c'est là un nouveau lien qui rattache cette danse aux *ocho salvajes* de Binche. A un banquet donné en l'honneur des ambassadeurs de Hongrie par Gaston de Foix, à Tours, en 1458, « quatre jeunes garçons et une damoiselle vêtus en sauvages dansèrent (sous bonne direction) une excellente *Morisco* devant les spectateurs assemblés » (21). Un exemple plus célèbre est le tragique Bal des Ardents, de 1393, au cours duquel prirent feu les costumes de sauvages que portaient Charles VI et cinq autres seigneurs : une chronique en latin nomme cette danse *choreas saracennicas* — ce qui est clairement un essai de traduction de *Moresca* (22). Près de deux siècles plus tard nous trouvons des sauvages, en compagnie de Maures et de Satyres, prenant part à une *Moresca* de style militaire, aux fêtes données pour célébrer l'entrée de Magdeleine de la Rochefoucauld à Tournon en 1583 (23). Nous possédons de cette *Moresca* une description détaillée, qui peut aider à rendre plus clairs certains aspects du combat de Binche :

« Le premier fut d'une moresque inventée principalement et jouée par les frères d'Urfé... Les Mores, Sauvages et Satyres s'en viennent l'espée au poing, faisant une fort plaisante entrée, demarchans à la cadence des luts, tantost s'accouplans, tantost se separans; puis tous ensemble commencent à jouer la moresque, se frappans d'accord au son des instrumens, maintenant simple, à mesure entiere, haute et basse, en carré contre deux à la fois; maintenant entrelassée, à demy-mesure, en rond contre six à la fois; tantost de taille, tantost de revers, et à la parfin d'estocade; se meslans avec une merveilleuse dextérité les uns avec les autres, et néantmoins se rencontrans si bien que de dix coups ils n'en sembloient qu'un ».

Il faut noter ici l'emploi de l'expression « jouer la moresque », pour désigner le jeu d'épée lui-même, exécuté « au son des instrumens » avec une variété de gestes qui rappelle *Les Bouffons* décrits par Arbeau, et diverses figures, cercles et carrés. « Et a la parfin d'estocade. » — comme dans *Les Bouffons* d'Arbeau l'estocade n'intervient qu'après une longue série d'attitudes et constitue le point culminant du combat simulé. Et il semble qu'il en soit de même à Binche. C'est le moment critique de l'enlèvement des dames, et de l'estocade, que contemplent Charles Quint et sa cour sur le dessin que nous possédons.

Quelle est l'interprétation que devaient donner l'Empereur et sa suite au conflit entre les chevaliers, et à l'incursion victorieuse des sauvages ? C'est un fait

(21) André Favyn, *The Theater of Honour and Knighthood* (London, 1623), p. 345.
(22) *Chronique du Religieux de Saint-Denys* (Paris, 1839-1852) II, p. 66.
(23) *La triumphante entrée de très illustre dame madame Magdeleine de la Rochefoucauld... faicte en la ville et université de Tournon, le dimanche vingt quatriesme du moy d'avril 1583* (Lyon, 1583). Bibliothèque Nationale, Rés. p. Z 357 (38).

bien connu que les divertissements de cour figurent souvent de façon subtile les événements politiques de l'époque, comme en témoignent les ballets donnés à la cour de Catherine de Médicis, ou les masques à la cour des Tudor (24). Il existe un curieux parallèle entre le spectacle de Binche et un divertissement joué à la cour d'Angleterre pour la nuit des Rois de 1515, *The Pavyllyon un the Plas Parlos* (25). Quatre chevaliers qui gardent un pavillon sont attaqués par quatre autres chevaliers, au son des trompettes, et au cours du combat « soudain surgirent d'un lieu ressemblant à un bois, huit sauvages, vêtus de mousse verte, faite de soie avec des armes menaçantes et de terribles visages; et ils se battirent avec les chevaliers, à huit contre huit ». Mais l'issue du combat se décide le soir même; les huit sauvages sont finalement repoussés, et chassés hors de la salle, après avoir tout d'abord fait prisonniers quatre des chevaliers et leurs dames. Le spectacle se termine par une danse des chevaliers et des dames. L'existence d'une signification allégorique nous est confirmée par le fait que William Cornysh, Maître des Enfants de la Chapelle royale, eut pour tâche, ainsi que d'autres, de proclamer « l'intention du spectacle, en un discours » (26). On ne peut avoir la prétention de donner aujourd'hui une interprétation définitive de ce qui était obscur et demandait des explications pour les spectateurs de 1515. Cependant, si nous rapprochons les divers éléments que nous possédons, nous voyons clairement que le Sauvage représente quelque force hostile à la société et une menace pour l'ordre établi. Il nargue l'ordre moral en enlevant les dames (bien que celles-ci, sans doute, se laissent très volontiers faire violence, car l'attrait érotique est l'une des caractéristiques traditionnelles de l'Homme Sauvage) (27). Mais le Sauvage prend ici toute sa signification dans le contexte du combat simulé. Ne représente-t-il pas pour le public des courtisans ces Sarrasins et ces Maures qu'on voyait depuis longtemps déjà sur la scène aux prises avec les guerriers chrétiens en des simulacres de batailles ? C'est le Turc désormais qui menace l'Europe (28); la rivalité des chevaliers chrétiens qu'on retrouve

(24) Henry Prunières, *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully* (Paris, 1914). Pour les thèmes politiques sous-entendus dans les ballets de Catherine, voir Frances Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (Londres, 1947), pp. 236-262.

(25) *Letters and Papers, Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIII, II,* pp. 1501-1502. Ce compte rendu, qui vient de l'Intendance des Menus Plaisirs, diffère légèrement dans le détail de celui que donne la chronique de Hall. C'est cette dernière principalement que nous avons suivie ici : *Henry VIII by Edward Hall, with an introduction by Charles Whibley* (Londres, 1904); I, p. 143. Le curieux titre de ce divertissement est apparemment la transcription phonétique du français « le pavillon de la place périlleuse ». Faut-il en conclure que le thème ait été emprunté à la Cour de France, ou à la littérature française ? Ou bien ce titre, comme d'autres titres français donnés à des spectacles de cour (cf. *Les quater Chivalers de la forrest salvigne, The Gardyn de Esperans,* etc.) est-il dû seulement à la vogue qu'avaient les titres étrangers pour la note de fantaisie qu'ils apportaient ?

(26) *Letters and Papers... of Henry VIII, loc. cit.*

(27) Voir Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages,* chapitre V, « The Erotic Connotations ».

(28) Le Turc ne nous est pas inconnu dans les spectacles de cour. Il apparaît, comme l'ennemi de la paix chrétienne, dans un travesti d'octobre 1518 à la Cour d'Angleterre, donné pour les fiançailles de la Princesse Mary et du Dauphin (Hall, *op. cit.,* pp. 171-72; *Letters and*

de façon si frappante à Binche et dans *The Pavyllyon un the Plas Parlos* fait songer à la trop réelle rivalité qui divisait la Chrétienté et qui était née de l'âpre et implacable conflit d'intérêts entre l'impérialisme des Habsbourg et le nationalisme des Tudor et des Valois. La reine Marie de Hongrie qui donnait ces fêtes et les avait peut-être dans une certaine mesure conçues, avait de bonnes raisons de méditer sur la tragédie d'une Europe divisée contre elle-même. Elle avait tout perdu — son époux, son trône, ses possessions — au désastre de Mohacs (1526) qui avait entraîné la conquête de la Hongrie par les Turcs. Mais alors qu'à Binche un siège avait permis de délivrer les dames captives, les espoirs de reconquête des Balkans chrétiens étaient sans cesse déjoués par les rivalités et les divisions qui avaient déjà causé la perte de ces pays.

Cette hypothèse sur l'interprétation politique qu'il convient de donner à ce spectacle entraîne encore quelques remarques en manière d'explication et de résumé. La situation entre la Turquie et l'Europe aurait pu être représentée plus clairement en mettant sur scène des Turcs en turbans et costumes de leur pays. Mais l'auteur ne voulut pas user d'un réalisme aussi banal. Il préféra recourir à des moyens d'expression hautement imaginatifs et allégoriques, laissant au public le soin de l'interprétation. Cette méthode s'accordait certainement mieux avec le caractère exotique et raffiné de l'ensemble — avec les costumes des dames *muy diferente de la agora se usa,* les chevaliers des temps passés, le rôle prépondérant de la musique, de la mimique et de la danse. Nous sommes en présence d'un divertissement stylisé à l'extrême, et presque de caractère lyrique. C'est du moins ce que nous avons voulu prouver. Cette stylisation s'étend même aux combats à l'épée, comme nous avons tenté de le montrer par tout un réseau de preuves indirectes, en établissant des rapprochements avec les danses accompagnées de jeu d'épée dont les pas et la musique nous sont aujourd'hui connus.

Les spectacles de cour donnés à l'intérieur des palais à l'époque de Charles Quint demeurent un domaine très mal exploré. En nous aventurant ainsi pendant un court moment en la présence de l'Empereur, en essayant de voir ce qu'il vit, d'entendre ce qu'il entendit, nous ne pouvons espérer jeter quelque lumière que sur un bref épisode de l'histoire des origines du théâtre lyrique. Puisse cette histoire, le jour où elle sera écrite, s'enrichir du spectacle donné à Binche, car

---

Papers of Henry VIII, II, 1479; *Calendar of State Papers : Venitian, 1509-1519,* pp. 464-67).

Aux fiançailles de la Princesse Claude avec l'Archiduc Philippe d'Autriche à Lyon, en 1501, figurait un divertissement présentant sous forme dramatique l'unité chrétienne, à l'aide de couples dont les vêtements et les danses étaient à la mode de l'Allemagne, de l'Espagne, de l'Italie et de la France. « ...Finablement, s'approcha pour dancer ung seul personage de haulte estature, portant fière mine, tant estrangement et ricement vestu que l'on ne scaurait mieulx ymaginer; il se forcha de querir dame ou damoiselle pour faire son debvoir comme les aultres, mais il fut du tout refusé... Par ce personage estrange est entendu le Grant Turcq, qui lors menachoit France, Espaigne, Alemagne et Ytalie, et les danseurs ensemble accoupléz signifoyent la bonne union, paix et concorde des régions dessusdites qui, par la vertu de ce noble traittié de mariage, seront tellement connexés ensamble que... le Turc ne fera sur eux aucune emprinse » (*Chroniques de Jean Molinet,* éd. cit., II, p. 487; ce divertissement est également décrit par Jean d'Auton, *Chroniques de Louis XII,* Paris, 1891, II, pp. 99-101).

en dépit de toutes les incertitudes qui demeurent, c'est peut-être, pour la première moitié du XVI^e siècle, celui qui a été le plus complètement décrit et dépeint. Puisse ce divertissement prendre la place dont il est digne parmi tous ceux qui au début du XVI^e siècle préfigurèrent ces formes artistiques que les cours allaient bientôt voir fleurir : le Ballet de Cour, le Masque et l'Opéra.

APPENDICES

I. *Litera del la Gloriosa et Trionfante entrada del Serenissimo prencipe di Spagna in Bins citta di Fiandra. M.D.XLIX*, p. 14.

« ... Il mercore notte in palazzo dopo la cena quattro dame in maschera cioè Madama di Bossu donna di Mos. le Grande, quella di Rù, di Pinoy, et la contessa di Mansfelt co'l Principe di Piemonte, e altri tre cavalieri in habito Vinitiano con le arme sotto, nel danzar di costoro ne sopravennero altri quattro in arme bianca, coperta tutta di brocato d'oro alla pastorale, e cacciata mano alli stocchi, apiccorono una bella mistia, ne laquale si scopersono otto cavalieri nuovi con tela d'oro in campo verde, e mantiletti del medesimo alla rusticana co'l capperucio in capo, e sforzati li primi otto, che si erano giontati insieme per la difesa, fecero prigion le dame, portandole al castello. La onde li primi ricorsona à Sua Maesta, e querelandosi de l'assalto et della preda, impetrorono licentia di recuperarle in qualunche modo. »

II. Calvete de Estrella. « Fiestas de Bins... De lo que acontecio en palacio, y lo que sobre ello se hizo » extrait de *El felicisimo viaje del muy alto y muy poderoso Principe Don Felipe* (Anvers, 1552.)

Todo el deseo de la magnánima Reina de Hungría era de festejar y dar todo placer y recreación al Emperador y Principe, y así por todas las maneras exquisitas que podia lo procuraba y hacía, con continuos seraos y regocijos que cada noche se tenían en la real sala de palacio, lo cual daba ocasíon a que de muchas partes viniesen a verlos, por ver obrar las grandezas de la Reina María. Y así estando las damas dançando, después de haber altísimamente cenado, miércoles a veintiocho de Agosto, entraron por una puerta del un testero de la sala cuatro caballeros muy bien armados, con cueras y manteos por encima muy largos de brocado pelo, aforrados en tela de oro, con capillas grandes y redondas guarnecidas de felpa blanca y negra. Traían las celadas cubiertas de grandes penachos de colores, que casi no se parecían, y las vistas alçadas, y debajo sus máscaras con barbas muy crecidas. Cada uno dellos traía una dama por la mano, las cuales también traían máscaras y tocados muy extraños y antiguos de brocado pelo muy altos en punta, cubiertos de una toquilla blanca listada de plata que hacía detrás un trenzado largo, lleno de oro y pedrería; venían vestidos de unas cotas o faldillas a la antigua de raso encarnado con tiras anchas de brocado pelo, sobre ropas de brocado pelo, con unos pliegues en torno. Tenían las mangas muy angostas hasta el codo y de allí abajo muy anchas. Eran cortas por delante y por detrás largas con falda, y guarnecidas de felpa blanca y negra. Traíanlas ceñidas con unos tafetanes blancos. La hechura de las cuales era muy diferente de la que agora se usa, y así lo eran los çapatos conforme el vestido de terciopelo blanco, atados con cordones de oro. Venían detrás dellas dos mujeres como las otras cuatro vestidas y dos caballeros por

guarda con máscaras de viejos, y ellos desarmados con ropas muy largas de tela de oro azul ceñidas y sombreros de lo mismo, todos en muy buena orden y dançando una dança alemana con tanto concierto y compás que era hermosa cosa de verlos. Y antes que acabasen, entraron por la puerta del otro testero, con dos atambores delante, cuatro caballeros armados, cubiertas las armas con cueras y mucetas de tela de oro con calçones de lo mismo; traían las vistas caladas y grandes penachos en las celadas de colores. Los cuales, sobre quitarles las damas para dançar a los otros cuatro, se revolvieron dándose muy fieros golpes de las espadas, y estándose combatiendo entraron por la puerta de la sala ocho salvajes muy bien armados, cubiertas todas las armas de tela de oro verde y amarillo a escamas : traían sus celadas con penachos de plumas muy menudas, y visto por ellos cuán embebecidos estaban los caballeros en su batalla, tomaron las damas, queriéndolas llevar consigo. Grande fué la ira de los ocho caballeros por ver tal atrevimiento, y todos conformes volvieron a la demanda de las damas, y fuéronse a los salvajes, a los cuales no hallaron cobardes que luego començaron a herirse todos de las espadas de muy esquivos golpes, los unos por cobrar sus damas, los otros por no perderle, y con esto herían con tanta furia que era cosa de maravilla, más que les prestó a los caballeros su esfuerço, que allende estar cansados, los salvajes eran tales que no se dejaron vencer. Ya había rato que se combatían, cuando los salvajes se retiraron muy a su salvo, habiendo ya puesto los escuderos que traían a las damas, sin que nadie se lo estorbase, sobre un rico carro cubierto de tafetán verde, hecho como cuadriga antigua con cuatro ruedas : llevaronle cuatro caballos blancos, que ya lo tenían todo en orden a la puerta de palacio, y aunque era media noche se fueron con ellas a un fuerte castillo que estaba una legua de Bins. Muy espantados quedaron todos de tan extaño hecho y del atrevimiento y gran esfuerço de los salvajes, y los dos caballeros viejos, juntamente con los ocho, con gran angustia de sus coraçones y muchas lágrimas se pusieron de rodillas delante del Emperador, Reinas y Príncipe, quejándose del agravio que habían recibido, y suplicándole los mandase castigar, o les diese licencia para que ellos con sus parientes y amigos lo hiciesen y se vengasen de tan gran injuria y afrenta como se les había hecho, y derribasen el castillo, que ya sabían dónde los salvajes lo tenían, del cual salían por toda la comarca a hacer semejantes robos y insultos. Y el Emperador, visto cuán justo era lo que pedían, no sólo les dío la licencia que pedían, mas aún les dijo que quería ir a ver cómo lo combatían. Y con esto se fueron todos a dormir para ir a ver el siguiente día el combate del castillo.

III. *Des Allerdurchleuchtigsten grossmechtigsten keyser Carols dess fünfften ... Ankunfft gen Bintz.* (Constitue la troisième partie de Georg Ruexner, *Thurnier Buch*, éd. de 1566, Francfort-sur-le-Main.)

Derwegen auff den xxviii. tag Augusti, hernach auff den Abend, nach dem Nachtessen, ist von ir Kön. May. abermals ein neuwe Kurtzweil erfunden und angefangen worden, darauss dess anderen tags hernach die Belägerung dess obgemeldten Schlossz ervolget, nemlich als man zu Hof in gegenwertigkeit der Keyserlichen Maiestat ir Fürstliche Durchleuchtigkeit, unnd beyder Königen von Franckreich und Ungern, auch ander vil Herren, Frauwen unnd Jungkfrauwen, getanzet, kam der Printz von Piemont, sampt dreyen andern, gantz gewapnet, welche über ire Harnisch von gulden und silbern Stück mit sehr vil Federn schön angethan, und vermumbt, also, dass man iren Harnisch nit sahe, und iren jegklicher ein Frauwen gleicherweiss vermumbt in silber Stück, mit Perlin gestickt, und langen Hüten mit seltzamen gehengen, auff Antiquisch

sehr lustig gekleidt (nemlich die Fürstin von Epinoy, die Grefin von Mansfeld, die Greffin von Reuss, und die Frauw von Bussu) mitfurten, und in dem Sal züchtigklich tantzen, so andere neun [sic] Ritter, auch vermumbt, und in grün gülde stück *uff Morisch sehr köstlich gekleidt,* gewapnet mit blossen schwerdtern überfielen, derhalben sie sich von stund an sehr tapffer zu wehr stelten, ir kleider wegwarffen, und im Harnisch stehn blieben. Als sie aber ein weil von ir vieren mit kempffen auffgehalten wurden, under dem namen inen die andern die Weiber brachten sie mit gewalt vom Sal, und also zum Schloss herauss, setzen sie auff ein schönen übergüldten Wagen, mit grünem Sambet gefütert, und die Rossz mit grünen Sammaten Zeugen, so sampt iren Pferden und Dienern, auch viel Fackeln am Thor, auff sie warten, und fuhrten sie noch dieselbig nacht gen Marienmont.

Un centre de fêtes de cour au temps de Charles Quint :

LE PALAIS DES BERGHES A BERGEN OP ZOOM

par S. SPETH-HOLTERHOFF

Le palais de Bergen op Zoom, que les seigneurs de Berghes occupèrent pendant cent-cinquante ans, n'éveille plus guère la curiosité de nos contemporains. Il y a plusieurs causes à cet oubli : le nom des Berghes est éteint (1) et nul de leurs descendants n'a mis en lumière le rôle qu'ils ont joué dans notre passé. En outre, Bergen op Zoom est devenu hollandais par l'Union d'Utrecht; aussi à présent l'histoire de son palais, construit par des architectes brabançons pour des seigneurs brabançons, n'offre-t'elle qu'un intérêt médiocre pour les érudits hollandais. En Belgique, nombre d'amateurs d'art ignorent ce magnifique morceau d'architecture, situé à l'étranger, tout proche cependant de la frontière.

Seul M. Slootmans, archiviste de la ville de Bergen op Zoom, a consacré aux Berghes un très beau livre sous le titre : *Jan metten Lippen* (Jean aux grosses Lèvres). L'auteur a réuni tous les documents qui concernent les Berghes de Bergen op Zoom et il a reconstitué l'ambiance de leur cité, jadis si prospère. Grâce à M. Slootmans, le vieux palais s'anime et de grandes ombres le hantent.

Les Berghes qui l'habitèrent étaient issus de la maison de Glimes de Brabant; Jean IV de Glimes devint seigneur de Bergen op Zoom en 1418 en épousant la fille unique du dernier seigneur de l'endroit, Jean de Bautershem. Elle lui apporta en dot Bergen op Zoom, Grimbergen en Brabant, Walhain, Brecht ainsi qu'un hôtel familial à Bruxelles.

L'aîné des fils issus de ce mariage fut Jean aux grosses Lèvres, personnage extrêmement intelligent, énergique et ambitieux. Il troqua son nom patronymique de Glimes contre celui de Berghes (Bergen op Zoom); il modifia son blason en accolant au lion de Brabant l'écu des Bautershem et devint ainsi Jean II de

(1) Nous avons appris récemment l'existence d'une branche actuelle des Berghes, descendant de Pierre de Berghes, qui se fixa à Cologne à la fin du XVI[e] siècle. Cette branche obtint en 1830 du gouvernement prussien l'autorisation de porter le nom de von Berghes. Le chef actuel en est Ferry von Berghes.

Berghes. Il fut chambellan et conseiller de Philippe le Bon, prit part aux batailles et aux fêtes du Grand duc d'Occident, lui survécut longtemps, et servit durant toute sa vie la maison de Bourgogne. Il avait épousé à vingt-deux ans une Française, Marguerite de Rouvroy Saint-Simon, dite la belle Blanche, la plus jolie fille d'honneur de la duchesse de Bourgogne.

Ce père dynamique, cette mère gracieuse et fine eurent une postérité qui les honore. Leur aîné, Jean, porta du vivant de son père le titre de seigneur de Walhain; venait ensuite Henri, évêque de Cambrai, qui avait pris comme secrétaire le jeune Erasme de Rotterdam, puis Antoine, abbé de Saint-Bertin, dont les travaux d'histoire faisaient autorité, enfin Corneille, sire de Zevenbergen, un brillant homme de guerre comme son père. Jean, Henri et Corneille furent chevaliers de la Toison d'Or. Deux fils tombèrent au champ d'honneur; quatre filles s'étaient faites religieuses.

Lorsque Jean aux grosses Lèvres résidait à Bergen op Zoom, il s'occupait activement de sa capitale, un des ports les plus prospères du Brabant septentrional. Il se montrait dévot à ses heures et il contribua largement à la construction de l'église Sainte-Gertrude. Cet homme violent aimait la musique et créa pour son église une chapelle musicale, où des chœurs à plusieurs voix chantaient des œuvres écrites pour eux par les compositeurs Jacques Olbrechts et Pierre Vinelo. Cette forme eut tant de succès que ces compositions furent chantées par toute l'Europe et que les Vénitiens les appelaient : « de l'or liquide ».

Bientôt la demeure ancestrale fut trop petite pour le train que menaient le châtelain, sa femme et leurs nombreux enfants. Aussi, vers la fin de sa vie, Jean II obtint-il du magistrat un important subside qui l'aida à transformer sa résidence. Il mourut peu après, le 4 septembre 1494, et son fils aîné lui succéda à quarante-deux ans sous le nom de Jean III de Berghes. Il avait épousé Adrienne de Brimeu, qui lui donna sept enfants.

On remplirait aisément un volume de la longue vie de Jean III de Berghes, qui vécut jusqu'à quatre-vingts ans. Très jeune, il se battit aux côtés de son père et de ses frères à Neuss et à Nancy; à vingt-neuf ans, il fut nommé chevalier de la Toison d'Or. Ce diplomate intelligent et fin fut sans cesse mêlé à la politique européenne; déjà du vivant de son père on le trouve conseiller et gardien du sceau privé de l'archiduc Maximilien, gouverneur de Namur et membre du conseil des finances. Maximilien, qui l'avait en haute estime, ne fit pas moins de huit séjours à Bergen op Zoom.

Aussi Jean de Berghes fit-il partie de la délégation qui conduisit à Paris la petite Marguerite d'Autriche, fiancée au dauphin, le futur Charles VIII. C'est encore Berghes qui retourna chercher la jeune princesse lorsque l'alliance française fut rompue. Dès lors s'établit entre cet homme de quarante ans et l'adolescente intelligente et fine une amitié qui ne se démentira plus. Lorsque Marguerite s'embarque à seize ans pour l'Espagne, où l'attend son fiancé, l'Infant Don Juan, c'est sous le toit de son vieil ami qu'elle passera les dernières heures sur le sol natal.

A ce moment, la construction du nouveau palais de Bergen op Zoom devait être fort avancée; malheureusement tous les comptes ont disparu lors des tragiques événements qui marquèrent la fin de la branche aînée des Berghes. On sait seulement que les célèbres architectes malinois Antoine Keldermans et son fils Rombaut travaillèrent pour les Berghes de 1485 à 1520. Par bonheur, l'extérieur du palais offre encore l'aspect qu'il avait du temps de Jean III de Berghes. En plein centre de la ville, face à une petite place désuète, on se trouve soudain devant une immense façade de briques soulignée de bandeaux de pierre blanche, dont le porche et les pignons à gradins sont restés intacts depuis le début du XVI^e siècle. On admire encore aux fenêtres les lourdes grilles de fer forgé qui les défendent.

Le palais forme un quadrilatère fort étendu; les pièces d'habitation et les dépendances s'ordonnent autour de quatre cours, dont deux sont très vastes. La demeure ancestrale a été englobée dans les bâtiments du XVI^e siècle; la boulangerie montre encore ses fours à pain et son escalier à vis; l'extérieur de la brasserie a été conservé; seules les écuries, qui devaient être énormes, ont été abattues. Un porche en gothique flamboyant mène de l'extérieur vers la cour principale, où se groupent la chapelle, les appartements des femmes et, occupant tout un côté, l'immense salle des fêtes, appelée salle de Saint-Christophe. Là, Jean III recevait ses invités; nous savons par des fragments d'inventaires que son palais était orné de nombreuses tapisseries et contenait de grandes richesses en meubles, œuvres d'art, orfèvreries, vaisselle de vermeil et d'argent. En outre, Jean de Berghes avait fait revêtir le plafond de la salle d'honneur de lamelles de cuivre rouge, qui scintillaient le soir à la lueur des chandelles. Une haute cheminée en pierre sculptée, chef-d'œuvre de Rombaut Keldermans, surmontée d'un grand Saint-Christophe flanqué du blason des Berghes, donnait son nom à la salle. Cette cheminée, seul vestige du décor d'autrefois, orne à présent l'hôtel de ville de Bergen op Zoom.

C'est dans ce cadre somptueux que Jean III de Berghes, qui venait de succéder à son père, reçut en 1494 la visite de Philippe le Beau, accompagné de plusieurs gentilshommes et des chanteurs de sa cour. La même année, le jour de Noël, il rendit hommage à Maximilien et à sa jeune épouse, Bianca Sforza. Toute la noblesse des Pays-Bas accourut féliciter les nouveaux mariés.

Philippe le Beau présida peu après un chapitre de la Toison d'Or à Bergen op Zoom et ce fut le prétexte à de nouvelles fêtes; ensuite, Jean de Berghes reçut solennellement Jeanne de Castille, la fiancée de Philippe le Beau, qui débarquait d'Espagne. La princesse accepta d'être marraine d'une fille de son hôte, qui venait de naître et qu'on appela Jeanne.

Un événement historique nous apporte la preuve du crédit dont Jean de Berghes jouissait à la cour. Le 7 mars 1500, à neuf heures du soir, la ville de Gand était en liesse; un splendide cortège, escortant un poupon de quelques jours, quittait le Princenhof pour l'église Saint-Jean (aujourd'hui Saint-Bavon), où l'on baptisa le futur Charles Quint. Les parrains et marraines étaient d'un

côté Marguerite d'Autriche et Charles de Croy, prince de Chimay; d'autre part, la douairière de Bourgogne, Marguerite d'York, qui tint l'enfant sur les fonts baptismaux, assistée de Jean de Berghes. Parmi les riches orfèvreries offertes par ses parrains au nouveau-né, on remarquait le cadeau de Jean de Berghes : une épée à poignée d'or, portant la devise : « Hic regit, ille tuatur ».

L'année suivante, Bruxelles pavoisa à son tour. Marguerite d'Autriche, veuve de l'Infant d'Espagne, avait accepté une nouvelle union avec Philibert le Beau, duc de Savoie. La capitale célébra les noces; les quatre frères de Berghes assistaient au festin et trois d'entre eux, signèrent le contrat de mariage. Le discours d'Antoine de Berghes, abbé de Saint-Bertin, fut, paraît-il, une merveille d'éloquence humaniste.

Mais le bonheur de Marguerite sera bref; six ans plus tard, Jean de Berghes part pour Besançon rechercher la jeune veuve qui accepte la lourde tâche d'exercer la régence aux Pays-Bas et d'élever ses neveux. Dès lors, Jean de Berghes prend une résidence à Malines, proche du palais de sa souveraine. Elle le consulte sans cesse, le charge de missions de confiance et lui écrit de longues lettres lorsqu'il est à l'étranger; c'est lui qu'elle envoie en 1508 à la cour d'Henry VIII, comme représentant du jeune archiduc Charles, fiancé par procuration à Marie, sœur du roi d'Angleterre. C'est Berghes qui passe l'anneau nuptial au doigt de la jeune princesse.

La même année, à la suite des négociations qui mirent fin à la guerre de Gueldre, Jean de Berghes hébergea avec toute la pompe dûe à son rang, le légat du pape, Bernard de Carjeval, venu négocier la paix. Les honneurs se succédaient pour le seigneur de Bergen op Zoom; l'année 1509 le vit conseiller et membre du conseil secret de la régente, ainsi que Grand Veneur de Brabant. Peu après, la princesse fit un séjour chez son conseiller et ils discutèrent longtemps de questions politiques. Enfin, le 30 mai 1515, Bergen op Zoom accueillit avec éclat Charles Quint, déclaré majeur à quinze ans et qui, lors de sa Joyeuse-Entrée aux Pays-Bas, rendait visite à son parrain.

Cependant, le seigneur de Berghes ne s'entourait pas uniquement de gens de cour. Tout comme son père, il aimait la musique et patronnait la chapelle musicale de son église. Il admirait les intellectuels; Erasme fut l'ami de trois générations de Berghes. Comme jeune secrétaire, il avait accompagné à Bergen op Zoom Henri, évêque de Cambrai, venu rendre visite à son père : les trois hommes causèrent longuement et le vieillard fut frappé de l'intelligence du latiniste. Antoine de Berghes, abbé de Saint-Bertin, fréquenta beaucoup Erasme; Enfin Jean III l'estimait à ce point qu'il lui écrivit à Londres, le priant de veiller sur son fils cadet, qu'il avait envoyé à la cour d'Henry VIII. En outre, un des gendres de Jean de Berghes, Adolphe de Bourgogne, seigneur de Veere, était si intime avc Erasme que celui-ci lui dédia son livre de la Vertu.

Un peintre est lié à l'histoire des Berghes. Jean Gossart, dit Mabuse, était tout comme Erasme un des familiers d'Adolphe de Bourgogne. Gossart séjourna longtemps au château de Veere chez son protecteur et fit vers 1525 un admirable

portrait de la femme de son hôte, Anne de Berghes. On attribue parfois au même peintre le petit portrait de Jean III de Berghes âgé, provenant de son palais et conservé à présent à l'hôtel de ville de Bergen op Zoom. D'après l'âge apparent du modèle, ce panneau finement peint a été exécuté vers la même époque que l'effigie d'Anne de Berghes, mais il n'offre pas le modelé vigoureux des œuvres de Gossart. Il se pourrait qu'il s'inspire d'un original perdu de l'artiste.

Un autre peintre est cité dans l'entourage du seigneur de Bergen op Zoom; Marguerite d'Autriche envoya en 1510 son peintre de cour chez son chambellan, pour copier des arbres généalogiques et des motifs ornementaux. Ce peintre n'était pas, comme on l'a supposé, Bernard van Orley, qui n'était pas encore au service de la régente; il s'agit probablement d'un modeste artiste malinois, Jean van der Wyck, alias van Battele. Celui-ci, l'année précédente, avait décoré d'armoiries et de scènes plaisantes un chariot destiné aux jeux des enfants royaux de Malines.

Les préoccupations artistiques n'empêchaient pas Jean III de prendre une part active à la politique de Marguerite pendant toute la durée de sa régence. Il s'opposait avec Madame de Savoie aux tendances de Guillaume de Croy, seigneur de Chièvres, conseiller du jeune archiduc Charles et fut toujours aux côtés de sa souveraine pendant les interminables luttes du début du XVI[e] siècle. Vieilli, souffrant de la goutte, Berghes continua cependant à la servir et son nom figure en 1529 parmi ceux des signataires de la Paix des Dames.

Durant les dernières années du seigneur de Bergen op Zoom, on ne trouve plus trace de réceptions d'apparat dans son palais. Il mourut dans son hôtel de Bruxelles en 1532 deux ans après la régente.

Charles Quint écrivit à Antoine, fils et héritier du défunt et lui octroya le titre de marquis en mémoire de : « notre très aimé et fidèle chevalier de notre Ordre de la Toison d'Or, conseiller et chambellan, Jean, seigneur de Bergen op Zoom, durant toute la vie de nos prédécesseurs et depuis notre naissance et jusqu'à sa mort, nous ayant rendu sans cesse toute sorte de bons, grands et loyaux services ».

Antoine, premier marquis de Berghes, continua la tradition familiale, mais il mourut jeune, n'ayant régné que neuf ans à Bergen op Zoom et il semble qu'il n'ait guère donné de fêtes princières dans son palais, qui portait depuis peu le nom de « Markiesenhof ». Sa veuve, Jacqueline de Croy, la nièce de Guillaume de Chièvres, se révéla femme de tête et gouverna ses domaines avec énergie jusqu'à la majorité de son fils Jean, deuxième marquis de Berghes. Il fut le dernier de la branche aînée, car il n'eut pas d'enfants de son mariage avec Marie de Lannoy.

Le dernier Berghes de Bergen op Zoom fut chevalier de la Toison d'Or comme son père et son grand'père; il exerça les fonctions de conseiller et chambellan de Philippe II, de Grand Veneur de Brabant, de gouverneur du Hainaut et de Valenciennes. Il tenait de son grand'père sa finesse diplomatique en même temps qu'un esprit libéral, souvenir d'Erasme.

En 1549, une ultime réception déroula ses fastes dans le palais de Bergen op Zoom. Charles Quint présentait son fils, l'Infant Philippe, aux Pays-Bas et cette Joyeuse-Entrée fut l'occasion de fêtes d'un luxe inouï. Le 10 septembre, Bergen op Zoom décoré d'arcs de triomphe et de fontaines jaillissantes, accueillit Charles Quint accompagné de l'Infant Philippe, de Marie de Hongrie et d'Eléonore, veuve de François Ier. Ils furent traités royalement au Markiesenhof par Jean, deuxième marquis de Berghes.

Dans l'allégresse de cette apothéose, qui aurait pu prévoir que Philippe II et son hôte se heurteraient sans merci quelques années plus tard? Jean de Berghes fut avec Guillaume de Nassau, Egmont et Hornes un des membres les plus actifs du Compromis des Nobles pendant les troubles religieux qui ensanglantèrent les Pays-Bas. Pour apaiser les esprits, la régente, Marguerite de Parme, choisit Jean de Berghes, qui parlait parfaitement l'espagnol, comme médiateur auprès de Philippe II. Il partit pour Madrid en 1566 avec le jeune Florent de Montigny; la riposte du roi à leur requête fut l'envoi aux Pays-Bas du duc d'Albe à la tête de troupes espagnoles. Jean de Berghes, retenu prisonnier à Madrid par Philippe II, y mourut pieusement le 21 mai 1567.

Sa dépouille fut ramenée à Bergen op Zoom et toute l'aristocratie des Pays-Bas se pressait à ses funérailles. On apprit bientôt que le roi d'Espagne avait déclaré le défunt coupable du crime de lèse-majesté, ce qui lui permit de confisquer tous ses biens. Le Markiesenhof fut entièrement vidé de ses trésors, qui furent vendus à l'encan à Anvers.

Ainsi finit la splendeur du palais des Berghes; les collatéraux qui en prirent possession après la pacification de Gand ne purent jamais lui rendre sa richesse. Le Markiesenhof fut habité par des familles aristocratiques jusqu'à la fin du XVIIIe siècle; l'Empire français en fit un hôpital et l'Etat hollandais une caserne.

Tout récemment, l'Etat a offert cette caserne à la ville de Bergen op Zoom. Celle-ci a de grands projets; lorsque les bâtiments anciens seront débarrassés des cloisons et des baraquements qui les deshonorent, le Markiesenhof abritera un centre culturel et nous y retrouverons le souvenir de ces grands seigneurs, fidèles à leur patrie et esprits cultivés, que furent les Berghes de Bergen op Zoom.

LES OMMEGANGS D'ANVERS ET LES CORTÈGES DU LORD-MAIRE DE LONDRES

par Sheila WILLIAMS

Les cortèges du Lord-Maire à Londres et les Ommegangs à Anvers, étaient, à leur apogée, l'expression de la vie et de la confiance en leur destin de deux grandes cités commerçantes. C'étaient d'énormes défilés des corporations les plus importantes, et dont la pompe était impressionnante. Il y a un siècle on a suggéré que les anciens cortèges des métiers à Anvers avaient fourni les archétypes de nombreux spectacles et décors des cortèges du Lord-Maire à Londres, car ils se ressemblaient trop pour que ce fût par accident. Tel était l'avis de Frederick Fairholt (1). En effet, on remarque des ressemblances précises, mais elles s'expliquent sans l'hypothèse d'une influence directe.

Londres et Anvers devaient en grande partie leur supériorité commerciale aux grands fleuves sur les rives desquels ils étaient situés, et cette supériorité inspira à ceux qui imaginaient les spectacles du cortège des thèmes analogues, et qui auraient pu devenir valables pour d'autres ports européens. Cependant, leurs rapports commerciaux avec les Pays-Bas permirent à beaucoup d'Anglais de voir l'Ommegang, qui connut son plus grand développement au XVI[e] siècle, plus tôt que le cortège du Lord-Maire, de même que le commerce d'Anvers atteignit son apogée avant celui de Londres.

L'Ommegang, dont l'importance était allée croissant depuis le XIV[e] siècle, était un cortège dont l'itinéraire circulaire commençait et se terminait à la cathédrale Notre-Dame. Toutes les corporations importantes d'Anvers y participaient : les confréries religieuses, les édiles municipaux et les guildes. Des spectacles, ordinairement transportés sur des chars, mettaient un élément de variété dans ces cortèges.

Leurs sujets étaient à l'origine exclusivement religieux. Un char du début

(1) F. W. Fairholt, *Lord Mayors' Pageants*, Percy Society Publications, X, London, 1843, p. ix.

du XV^e^ siècle, qui portait les saints et les saintes de Brabant (2), montre que le patriotisme régional commençait à se manifester, et créait une situation propice au succès des tableaux profanes. Deux tableaux brabançons (3) de la fin du XV^e^ siècle, dont nous ne connaissons pas le détail, représentaient encore ces saints et ces saintes, ou bien les premiers tableaux régionaux profanes. Au XVI^e^ siècle ces spectacles profanes connaissaient un important développement. Albert Dürer, en 1520, mentionne de nombreux chars, et des spectacles sur des navires ou de grosses voitures (viel wagen, spiel auf schiffen, und andern pollwerck) (4). Et les livrets descriptifs du milieu du siècle parlent de magnifiques tableaux profanes. Pourtant, les tableaux religieux conservent leur faveur. Dürer (5) cite les Prophètes, l'Annonciation, les Trois Mages, la Fuite en Egypte, saint Georges et le dragon. Un inventaire manuscrit (6) des accessoires de l'Ommegang datant de 1571 se réfère à de nombreux tableaux, entre autres, à ceux de saint Jean-Baptiste dans le désert, de la Trinité, du Jugement Dernier, et de l'Enfer.

Les livrets du XVII^e^ siècle, et les gravures sur bois de l'Ommegang, exécutées par Jan Jegher (7) vers le milieu de ce siècle montrent aussi des scènes religieuses.

Les tableaux de la fête du solstice d'été (Midsummer Show), devancière immédiate du cortège du Lord-Maire, étaient surtout religieux durant les cinquante années précédant 1540, mais déjà les sujets profanes faisaient leur apparition. Ici encore, l'orgueil local s'affirmait. En 1519 on consacra un tableau à saint Thomas Becket, à sa mère qui était juive, à son père Gilbert, et au Chevalier Tracy (8). En tant que saint, Thomas faisait partie de la vie de l'Eglise, mais comme fils d'un commerçant de Cheapside, il appartenait aux Guildes de Londres. Quelques tableaux entièrement profanes (9) figuraient même parmi ceux des Midsummer shows, de sorte que, quand la pompe du solstice d'été fut transférée à la fête du Lord-Maire, vers 1540, les sujets des tableaux auraient pu suivre la même évolution que ceux de l'Ommegang. Mais il n'en fut pas ainsi. Les premiers cortèges du Lord-Maire subirent une sécularisation presque complète. Pendant quelques temps certains tableaux religieux subsistèrent, tel que celui de saint Jean-Baptiste (10) et des éléments bibliques se maintinrent comme partie intégrante des tableaux. Ainsi, en 1561, Orphée,

(2) L. de Burbure, « De Antwerpsche Ommegang in de XIV^e^ en XV^e^ eeuw », in *Maatschapij der Antwerpsche Bibliophilen,* Uitgave n. 1, Antwerp, 1878, p. 7.
(3) L. de Burbure, *ibid.*, p. 8.
(4) A. Dürer, éd. F. Leitschun, *Tagebuch der Reise in die Niederlande 1520,* Leipzig, 1884, p. 56.
(5) *Ibid.*
(6) Antwerp, Stadsarchief, Privilegekamer, 21, 94.
(7) Antwerp, Rijksarchief.
(8) J. J. Lambert, *Records of the Skinners of London,* London, 1933, pp. 145, 146.
(9) Il y avait un tableau d'Achille en 1512, de la Toison d'Or en 1522, et de Guillaume le Conquérant en 1534.
(10) On le vit en 1553 et 1554 (H. Machyn, *Diary,* éd. J. G. Nichols, Camden Society, 1848).

Amphion, Arion et Iopas figurèrent dans un spectacle où David (11) tenait le rôle parlé le plus important. C'était un sûr moyen de détruire le caractère religieux du spectacle, bien que l'élément religieux subsistât. Celui-ci subsistait aussi dans le cortège du Lord-Maire en la personne des patrons et patronnes des guildes, comme saint Dunstan et sainte Catherine. Mais dans l'ensemble l'élément religieux des cortèges du Lord-Maire à leur apogée, entre 1585 et 1708, était certainement très faible.

Cette différence de développement du Cortège et de l'Ommegang s'explique de plusieurs façons. L'Ommegang était une institution dont les détails avaient été réglés dès le début, tandis que le cortège du Lord-Maire se développa d'une manière plus fortuite, et se modifia donc plus facilement. Les rapports des guildes avec le Cortège, et avec l'Ommegang, ne se ressemblaient pas : à Anvers les guildes possédaient leurs propres chars (12) qu'elles conservaient naturellement et présentaient d'année en année; à Londres, chaque année, la guilde d'où venait le nouveau Lord-Maire se chargeait seule du Cortège entier. Et comme une guilde devait préparer le Cortège une fois, et attendre peut-être une douzaine d'année une nouvelle occasion, on détruisait la plus grande partie des accessoires. Ceci permettait plus facilement d'abandonner les anciens éléments et d'en utiliser de nouveaux. Le cortège du Lord-Maire appartenait exclusivement aux guildes et la présence d'éléments religieux, s'il y en avait, dépendait de la volonté des guildes, et, après l'Incendie, celles-ci mirent même fin à l'office à la cathédrale de Saint-Paul qui suivait le banquet. A Anvers, les autorités ecclésiastiques jouaient un rôle important : la veille de la fête les Vêpres étaient spécialement célébrées à Notre-Dame, et les membres des guildes veillaient toute la nuit devant la statue de la Vierge, qu'ils devaient porter dans le cortège dont les ordres religieux faisaient partie. Ce n'est donc point par hasard que l'Ommegang partait de Notre-Dame et y retournait tandis que le cortège du Lord-Maire partait du Guildhall pour y revenir.

Les ressemblances sont plus frappantes si l'on compare le cortège du Lord-Maire et la partie profane de l'Ommegang. Comme l'Ommegang atteignit son plus beau développement au XVI^e^ siècle, et que le cortège du Lord-Maire n'atteignit le sien qu'au XVII^e^, les tableaux qu'on peut le mieux comparer ne furent pas montrés à la même époque. Il existe très peu de livrets officiels qui décrivent l'Ommegang; je n'en ai point vu qui date du règne de Charles Quint, mais il en existe pour les années 1559, 1561, 1562, 1563, 1564, et 1566 (13). Il existe aussi

(11) Malone Society Collections, iii, pp. 41-44.
(12) F. W. Fairholt, *op. cit.*, pp. ix-x.
(13) Livrets publiés à Anvers par Hans de Laet et décrits dans l'article qui suit. Il y est question seulement des chars nouveaux, et non des chars traditionnels. 1564 fait exception car Hans de Laet publia pour cette année deux livrets, l'un, décrit dans notre second article est consacré aux nouveaux chars, l'autre qui traite des anciens et des nouveaux : *Ordinancie inhoudende die oude en nieuwe poincten, van onser Vrouwen ommeganck, der Stadt van Antwerpen, gheschiet inden Iare. 1564.* (Bibl. Royale, Bruxelles. Collection van Hulthem : V. H. 27.814). C'est à ce second livret qu'on se réfère dans le présent article.

un inventaire manuscrit, daté de 1571, des accessoires de l'Ommegang (14) qui étaient alors conservés. Il ressort de ces sources que l'Ommegang possédait une stabilité étonnante, bien qu'on abandonnât de vieux tableaux pour en ajouter de nouveaux. Le meilleur livret, pour l'étude du règne de Charles Quint, est celui de 1564, parce qu'il décrit à la fois les anciens chars et les nouveaux. Les chars dont traite cette communication sont tous traditionnels, à l'exception des chars internationaux intitulés le Théâtre du Monde et le Palais des Nations.

Anvers et Londres célébraient leur propre gloire dans la pompe de leurs spectacles. On représentait généralement Anvers sous les traits d'une jeune fille, la pucelle d'Anvers. En 1564 (15) venaient en tête l'Escaut et ses affluents, ornés de plantes marines, avec Mercure, dieu des marchands, assis à droite, et Abondance, assise à gauche sur toutes sortes de marchandises. La pucelle d'Anvers suivait ce tableau. A son tour, elle était suivie de quelques garçons et jeunes filles richement vêtus, qui représentaient les provinces des Pays-Bas. Ceci correspond à ce que nous voyons à Londres. Dans le livret *Londons ius honorarium* de 1631 (16), Thomas Heywood fait mention d'une dame, Londres, assise sur un char et suivie d'autres dames qui représentaient les grandes villes du royaume : Westminster, York, Bristol, Oxford, Lincoln et d'autres encore.

Une variante du tableau de la pucelle d'Anvers, qu'on rencontre dans l'inventaire de 1571 et dans les livrets des Ommegangs du XVII[e] siècle (17), représente la Pucelle assise au sommet d'un mont, avec les Provinces assises plus bas. Une fois de plus nous retrouvons à Londres un spectacle très semblable. En 1624 John Webster (18) imagina un tableau qui consistait en un mont sur lequel Londres était assise, avec cinq cités assises au-dessous : Anvers, Paris, Rome, Venise et Constantinople. Qu'on ait considéré ces cités comme des rivales et non des alliées est un détail d'importance littéraire mais non visuelle. De telles ressemblances n'impliquent pourtant point de rapport causal, l'idée de représenter par des femmes des villes ou des régions étant commune et ancienne.

Londres et Anvers étaient de grandes villes internationales, et l'élément international tenait une grande place dans leurs tableaux. Un des anciens tableaux de 1564 (19), le Théâtre du Monde, fut si bien accueilli qu'on en fit un deuxième (20) pour le remplacer deux ans plus tard, mais avec le motif supplémentaire de la décadence des temps nouveaux.

Dans le premier Théâtre du Monde était représenté le triomphe de quatre impératrices : les quatre parties du monde, l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amé-

(14) Cf. plus haut, note 6.
(15) *Ordinancie*, 1564, sig. Av/A2.
(16) Reproduit dans T. Heywood, *Works*, éd. 1874, iv, p. 274.
(17) C. Van Essen, *Antwerpsche Ommegangh oft lusttriumphe*, 1649.
(18) J. Webster, *Monuments of honor*, 1624, sig. B.
(19) *Ordinancie*, 1564, sig. A2.
(20) F. Prims, *De Antwerpsche Ommeganck op den vooravond van de beeldstormerij*, Antwerp-Utrecht, 1946. Pub. Koninklijcke Vlaamsche Academie voor Wetenschappen. Letteren en Schoone Kunsten. Mededeelingen, 1945-8.

rique. Quand on présenta ce spectacle, on fit un court discours explicatif : tout le monde pouvait voir que les différents pays ne pouvaient arriver à rien s'ils n'utilisaient pleinement leurs propres ressources, mais que l'heure était venue où celles-ci seraient mises à profit dans l'intérêt de tous, grâce à une sincère entente.

Le tableau des quatre Continents figura aussi dans les cortèges du Lord-Maire. A chaque coin d'un navire en 1620 (21) se tenait une partie du Monde, dont la reine était l'Europe. Un char de 1657 (22) portait l'Europe, l'Asie, l'Afrique et l'Amérique, qui faisaient aussi partie d'un tableau de 1686 (23) qui ne leur était d'ailleurs pas entièrement consacré. Et une partie du monde, ou deux, ou trois, figuraient encore dans quelques autres Cortèges à Londres.

Pour revenir au XVI^e siècle, on fait mention, dans l'inventaire de 1571, d'un tableau international qui s'appelait le Palais des Nations. Devant ce tableau, l'inscription insistait, une fois encore, sur l'interdépendance du bien-être de l'un et du bien-être de tous. Dans ce Palais, Mercure, son caducée à la main, siégeait en triomphe, entouré de douze dames représentant les nations commerçantes de l'Europe, dont chacune ajoutait au bien-être de toutes. C'étaient les Allemands, les Espagnols, les Français, les Autrichiens, les Portugais, les Florentins, les Génois, les Milanais, les Biscaïens, les Lucquois, les Anglais et les Ecossais. Le tableau anglais qui exprime le mieux cette idée est celui de Diverses Nations, inventé par Thomas Middleton, et qui date de 1617 (24). Cette fois, un Turc, un Juif, un Danois, un Polonais, un Barbare et un Russe, étaient assis à l'ombre d'un arbre sur les branches duquel étaient représentés la Paix, la Prospérité, l'Amour, l'Unité, l'Abondance et la Loyauté.

Ici encore, rien ne prouve que ces tableaux internationaux d'Anvers aient influencé ceux de Londres. Les deux villes avaient d'étroites relations avec toutes les régions du globe. L'Europe, l'Asie et l'Afrique étaient personnifiées depuis l'antiquité, et après la découverte de l'Amérique, les quatre parties du monde eurent une carrière magnifique dans l'art de la Renaissance (25).

Comme la prospérité des deux villes se fondait sur leur commerce maritime, le thème du navire jouissait d'une grande faveur. Dans l'Ommegang le navire semble avoir tenu une place d'honneur, car dans l'inventaire de 1571 on mentionne qu'il suivait les notables de la ville. Il existait deux types de navire, dont un tendait au naturalisme, l'autre à la majesté et à l'allégorie. Le navire de 1564 à Anvers (26) possédait des traits de l'un et de l'autre. C'était un navire marchand, avec tous ses gréements, dans lequel se tenaient le capitaine et Eole, l'aîné des

(21) J. Squire, *Triumphs of Peace*, sig. A3v.
(22) J. Tatham, *London's Triumphs*, sig. B2.
(23) M. Taubman, *London's Yearly Jubilee*, 1686, p. 12.
(24) T. Middleton, *Tryumphs of Honor and Industry*, sig. Bv-B3.
(25) A. Doutrepont, « Martin de Vos et l'Entrée triomphale ... à Anvers en 1594 » in *Bulletin de l'Institut Historique belge de Rome*, Bruxelles-Rome, 1937, p. 152.
(26) *Ordinancie*, 1564, sig. Av.

vents, ce qui signifiait que par la grâce de Dieu la navigation portait à Anvers toutes les richesses, pour le profit des Pays-Bas. Derrière se trouvaient les quatre vents principaux, et les quatre vents secondaires. Le navire demeura l'un des tableaux préférés de l'Ommegang, et dans les livrets de 1648 (27) et de 1649 (28) les gravures sur bois en donnent des reproductions. Celui de 1648 comporte une scène pleine de vie, avec des filets, des poissons et du mouvement, bien que ce navire porte le personnage mythologique d'Eole. La gravure sur bois de 1649 montre un majestueux navire, toutes voiles déployées avec seulement quelques personnes à la poupe.

Munday distinguait nettement les deux types de navire. Dans le cortège du Lord-Maire de 1623 (29) il présenta l'antique nef des Argonautes :

> A beautiful and curious Argoe, shaped after the Grecian Antique manner, not with Mastes and Sayles, as prepared for rough and boysterous Seas.

Dans ce cortège dont la corporation des Drapiers (Drapers' Company) avait la responsabilité, le navire, nommé la Toison d'Or, célébrait la gloire du commerce de la laine. Néanmoins, l'orgueil de la navigation et du commerce maritimes s'exprimaient plus naturellement dans une scène contemporaine. En une autre occasion, Munday avait fait représenter un navire où des pêcheurs faisaient mine de tirer des filets remplis de poisson frais qu'ils distribuaient sur leur passage :

> Fishermen seriously at labour drawing up their Nets, laden with living fish and bestowing them bountifully among the people (30).

Vers la fin du siècle Elkanah Settle donne une description vivante du navire « William and Mary » (31). Il n'est pas difficile de transposer en scène comique l'animation quotidienne d'un vaisseau. Celui de John Taylor, en 1634 (32), ressemblait aux navires flamands en ceci qu'il joignait le naturalisme et l'allusion classique. Chargé de marchandises, il portait aussi Tamesis et Thétis, qui prononcèrent des discours, puis quatre rameurs posant leurs avirons portèrent un toast, burent une rasade et se mirent à danser « a rugged friskin daunce ».

Ici non plus il n'est point besoin de chercher une influence anversoise dans les cortèges de Londres. Le navire est un symbole universel, et les détails s'expliquent d'eux-mêmes. Et si Eole est représenté à Anvers en 1564 et en 1648, à Londres en 1620 (33), c'est que le commerce de Londres, comme celui d'Anvers, dépendait des vents favorables.

Les dieux et les monstres marins jouaient un rôle important dans l'Omme-

(27) *Den Trivmphanten Omganck*, 1648, page de titre et sig. B4v.
(28) C. van Essen, *op. cit.*
(29) A. Munday, *Triumphs of the golden fleece*, sig. A3v.
(30) A. Munday, *Chrysanaleia*, 1605, sig. Bv.
(31) E. Settle, *Triumphs of London*, 1693, p. 16.
(32) J. Taylor, *Trivmphs of Fame and Honovr*, 1634, p. 7.
(33) J. Squire, *Tryumphs of Peace*, sig. A3v.

gang comme dans les cortèges du Lord-Maire. Dans l'Ommegang de 1564 on compte trois scènes maritimes (34). Portunus, dieu des ports et serviteur de Neptune, venait en tête. Il était assis sur un gros cheval marin, ce qui signifiait que l'eau et la terre étaient nécessaires à sa perfection. Son maître Neptune le suivait, assis sur un monstre marin long de plus de trente pieds. C'était le roi des mers où tous les fleuves se rejoignent, et d'où ils tirent leur substance. Dans un autre tableau Nérée et Doris suivis de créatures marines vêtues de blanc et de rouge représentaient l'union de l'eau douce et de l'eau salée.

Ces tableaux maritimes figuraient constamment dans l'Ommegang, ils changeaient de nom mais fort peu d'aspect ou de signification. Le Français Pierre Bougeron, autour d'un Journal, qui voyageait aux Pays-Bas en 1619, décrit trois tableaux exactement semblables.

> Un grand Neptune tiré dans son char au milieu des eaux et accompagné de ses Tritons et Néréïdes, les testes environnées de roseaux et joncs marins; puis une grande et énorme baleine, un daufin portant Arion jouant de sa lyre... (35).

Les gravures sur bois de Jan Jegher montrent des tableaux très semblables; le char est en forme de coquille et comporte des figures de monstres marins.

Dans les cortèges du Lord-Maire, Neptune et les autres dieux marins étaient souvent accompagnés de monstres et ces tableaux correspondaient à ceux d'Anvers. En 1605 (36) Munday imagina un tableau où un Dauphin couronné portait Arion sur son dos, et Dekker (37) en conçut un qui ressemblait fort au monstre d'Anvers. C'était un lion marin portant sur son dos Téthys, épouse d'Oceanus et Reine de la mer. Les deux chars de Dekker ressemblaient beaucoup à ceux des Flamands. Dans l'un, Neptune, la tête ornée de plantes marines et des sirènes à ses pieds, était traîné par deux sirènes et deux dauphins que chevauchaient des tritons (38), dans l'autre char, la ressemblance était encore plus grande, Oceanus était assis dans une grosse coquille, et tenait les rênes de deux chevaux marins (39).

Un tableau londonien d'époque tardive (40) présente aussi des dieux marins avec le motif de la coquille en argent.

John Squire (41) imagine un char analogue, fait de deux monstres d'argent, sur lequel trône un Oceanus aux cheveux bleus et à la barbe fluviale, couronné d'herbes aquatiques, qui d'une main tient un sceptre de verts roseaux, et de l'autre guide deux chevaux marins également d'argent. Tous ces tableaux anver-

(34) *Ordinancie*, 1564, sig. Av.
(35) Noté par Jan Gessler, « De Antwerpsche Ommegang van 1619 » in *De Gulden passer*, 1935, pp. 124-125.
(36) A. Munday, *Chrysanaleia*, sig. Bv.
(37) T. Dekker, *Londons Tempe*, sig. Bv.
(38) T. Dekker, *Troia-Nova Triumphans*, sig. A4/A4v.
(39) T. Dekker, *Londons Tempe*, sig. A4.
(40) M. Taubman, *London's Yearly Jubilee*, p. 5.
(41) J. Squire, *Tryumphs of London*, sig. A3-A3v.

sois ou londoniens puisent leur inspiration dans un fonds commun de connaissances classiques extrêmement répandues.

D'autres personnages classiques étaient aussi représentés. L'inventaire de 1571 fait état de tableaux consacrés au Jugement de Paris, à Diane chasseresse, au Parnasse avec ses Muses. Ce dernier joua un rôle important dans l'Ommegang du XVII[e] siècle. Le Jugement de Paris faisait partie des spectacles imaginés par Thomas Heywood en 1633, *Londini sinus salutis,* et le mont Parnasse des *Tryumphs of London* de 1620.

Des légendes sont également mises en scène. A Anvers on raconte encore aujourd'hui l'histoire d'un impitoyable géant nommé Antigon qui vivait jadis sur les bords de l'Escaut à l'emplacement même d'Anvers. Il exigeait de chaque passant la moitié de ses biens, sinon il lui coupait les mains. Enfin Brabant, général sous Jules César, lui refusa cette rançon, le vainquit, lui coupa la main droite et la jeta dans le fleuve. (Une étymologie ancienne tire de cet épisode le nom de la ville Antwerpen). Sur les armes d'Anvers, deux mains coupées, et placées au-dessus d'un château fort, rappellent cette légende. Au XVI[e] siècle ce château semble avoir joué un rôle dans l'Ommegang, car dans l'inventaire de 1571 on fait mention de « petits boucliers appartenant au château d'Anvers ». Trois tableaux rappelaient cette légende bien connue (42). D'abord venait Antigon, haut de plus de neuf mètres, assis sur un riche char de triomphe. Tout autour dansaient d'autres géants — moins grands, aux mains coupées. Et derrière venait Brabant, vainqueur d'Antigon, tenant sa main géante embrochée sur son épée. L'une des gravures de Jan Jegher représente ces géants.

Les géants figuraient aussi assez régulièrement dans les cortèges du Lord-Maire, bien qu'on n'en fît pas souvent mention dans les livrets. Mais une fois seulement ils furent associés à une histoire présentant quelque rapport avec celle d'Antigon. En 1605 (43) on représenta des scènes légendaires et notamment la conquête d'Albion par Brute. A son arrivée Brute avait trouvé le pays habité par d'énormes géants dont lui et ses soldats tuèrent la plupart. Le plus puissant pourtant, Gogmagog, demeurait libre et dangereux. Brute nomma donc son plus courageux commandant, Corineus, qui combattit seul Gogmagog, près de Douvres. Naturellement il le vainquit, et le jeta à la mer. Dans le Cortège (44), on représentait Corineus et Gogmagog sous l'aspect de géants qui tiraient le char de Britannia, sur lequel étaient assis des enfants qui représentaient Londres, les différentes parties de la Grande-Bretagne, ses principaux fleuves.

On voyait beaucoup d'animaux dans les Ommegangs, et dans les cortèges du Lord-Maire. Le plus frappant des animaux de l'Ommegang était un éléphant, de grandeur naturelle, qui portait la Fortune. Une inscription déclarait qu'il fallait le plus puissant des animaux pour porter la déesse, qui malgré sa taille, était la

(42) *Ordinancie,* 1564, sig. Av.
(43) A. Munday, *Trivmphs of Re-united Britania,* 1605, sig. A3.
(44) *Ibid.,* sig. B.

plus puissante (45). Selon l'inventaire de 1571, il était orné de pièces de damas rouge, avec des franges, qu'on aperçoit dans l'une des gravures de Jan Jegher. Dans les illustrations du XVII[e] siècle figure aussi un chameau magnifique, conduit par un petit Maure. Mais ni les images ni les livrets ne donnent une idée complète de la faune de l'Ommegang. Pierre Bougeron parle d'un « éléphant, de dromadaires et autres animaux » comme s'ils allaient ensemble (46). Dans l'inventaire de 1571 il est question d'une grosse grenouille avec des mains et des pieds, d'une tête de chameau avec la bosse, d'une tête de cochon, d'une hure de sanglier, d'une tête de dragon, avec les ailes et la queue. Tous ces accessoires étaient peints. Deux colombes de bois sculpté, si elles n'étaient point des attributs de Vénus. faisaient partie d'un tableau religieux.

A Londres on aimait aussi les animaux. On vit à plusieurs reprises une autruche, un lynx, un lion, un léopard, un rhinocéros, un chameau, une panthère, une zibeline, un agneau, une chèvre, un bélier, un éléphant, une licorne, un griffon, et un pélican. Et je ne les énumère pas tous. De temps en temps à Londres, comme si souvent à Anvers, des animaux avec leurs cavaliers formaient des tableaux entiers. Une fois Dekker (47) eut l'idée d'une autruche de bois qui dévorait un fer à cheval, et qui portait sur son dos un Indien tenant d'une main une pipe de tabac et de l'autre un javelot. John Webster imagina une scène où un chameau portait un Turc et un lion portait un Maure. Souvent on choisissait les animaux qui figuraient sur le blason de la corporation qui se chargeait du Cortège, sur celui du Lord-Maire, ou celui de la Cité. Ces animaux héraldiques formaient tout un tableau (48), et parfois en faisaient simplement partie. En 1692 (49) Settle eut l'idée ingénieuse de représenter le blason des Epiciers dont le cimier se composait d'un chameau accompagné de deux griffons. Il fit donc installer sur la plateforme d'un char un gros chameau doré monté par un nègre qui distribuait à la foule les fruits et les noix dont les bosses étaient chargées. Plus bas que la plateforme étaient assises les quatre Vertus cardinales. Derrière venaient deux autres chars avec des griffons, qui portaient entre leurs ailes des fruits et des épices que distribuait un Maure. D'autres Vertus les accompagnaient.

Pour conclure, la comparaison des cortèges d'Anvers et de Londres ne révèle point une influence des premiers sur les seconds, mais de nombreux points communs pour l'ensemble et le détail, qu'expliquent suffisamment la situation géographique et commerciale des deux villes, la diffusion des lieux communs classiques, et l'existence d'une tradition commune à toutes les fêtes populaires.

(45) *Ordinancie*, 1564, sig. Av.
(46) Noté par Jan Gessler, *op. cit.*, pp. 124-5.
(47) T. Dekker, *Londons Tempe*, sig. B2.
(48) J. Taylor, *Trivmphs of Fame and Honovr*, p. 16.
(49) E. Settle, *Triumphs of London*, p. 3.

OMMEGANGS ANVERSOIS DU TEMPS DE BRUEGEL ET DE VAN HEEMSKERK

par Sheila WILLIAMS et Jean JACQUOT (1)

La procession civique de l'ommegang qui se déroulait régulièrement à Anvers comprenait d'ordinaire des tableaux vivants se répétant d'année en année. L'étude qui précède, en ce qui concerne Anvers, est surtout consacrée à l'examen des éléments permanents du spectacle. Mais l'ommegang comprenait aussi des tableaux spécialement conçus pour l'année où ils étaient représentés; et il existe à la Bibliothèque Royale de la Haye cinq livrets décrivant ces tableaux pour les années 1559, 1561, 1562, 1563 et 1564. Un sixième, celui de 1566, est conservé aux Archives de Notre-Dame, à Anvers. Ces brochures prouvent qu'un thème différent était adopté chaque année, et qu'un haut degré d'unité artistique se trouvait ainsi réalisé. Mais d'une année à l'autre le ton général pouvait varier considérablement.

Ces six livrets se ressemblent du point de vue typographique. Chacun comprend une seule feuille d'imprimerie pliée de manière à former un petit in-quarto. La page de titre est ornée des armes de la ville d'Anvers, et porte le nom et l'adresse de l'imprimeur : « Gheprint Tantwerpen by Hans de Laet inde Cammerstrate inde Rape ».

1559. Retour de la paix et de l'abondance

La brochure de 1559, intitulée *Ordinantie van den Besnijdenis Ommeganck van desen tegenwoordeghen Jar. M.D. ende LIX,* célèbre la Paix. Elle est difficile à suivre par endroits, car deux ou trois tableaux distincts ayant le même sens allégorique y sont traités comme s'ils ne faisaient qu'un.

---

(1) Cet article se fonde sur une analyse des livrets d'ommegangs par S. Williams et sur les recherches iconographiques de J. Jacquot. M. Pierre Brachin a bien voulu revoir avec nous les textes flamands et remanier les traductions.

Devant le premier char, une inscription déclarait que les autorités, après de longues délibérations, avaient choisi comme thème, la Paix. Sur ce char on pouvait voir Autorité; à sa droite et à sa gauche il y avait un sceptre d'or et une colombe; devant elle se tenait une jeune fille de blanc vêtue, la Paix.

Le second char portait une inscription : « De par sa grâce, louée dans les cieux, Dieu a dans sa miséricorde accordé la Paix à ce pays ». Grâce divine et Paix étaient représentées sous l'aspect de deux femmes ailées. Des jeunes filles les accompagnaient, portant les armes des différentes provinces des Pays-Bas. Derrière venaient des fillettes tenant des rameaux d'olivier et des armoiries.

Sur le char suivant on voyait la Paix chassant Mars de ce pays. Des jeunes filles portaient les armes d'Espagne, de France, d'Angleterre et de Bourgogne, dont le rapprochement symbolisait l'entente internationale. Derrière chevauchaient des hommes de toutes nations.

En quatrième lieu venait une série de tableaux illustrant le thème de l'expulsion de Mars. Il y avait d'abord une montagne où Pluton « dieu des Enfers, vêtu comme un démon » donnait à Mars l'ordre d'exercer ses ravages ailleurs que dans les Flandres. Ensuite venaient des cavaliers armés et des lansquenets. Puis, précédant et suivant le char de la Tromperie, les chars de Neptune et de Néron. Ni l'un ni l'autre ne sont décrits, mais il est probable que celui de Neptune, qui portait l'inscription « Voici Mars malade de colère et de dépit, car il ne peut plus mettre à exécution ses desseins », utilisait les éléments traditionnels étudiés dans l'article précédent, et que le dieu marin emportait loin des Pays-Bas Mars banni par Pluton. Le char de Néron assimilait sans doute la cruauté de l'empereur à celle du dieu de la guerre, et le montrait peut-être jouant de la musique tandis qu'un incendie dévastait Rome. Le livret donne plus de détails sur le char de la Tromperie.

« Quand Mars était vainqueur », déclare-t-elle, « nous faisions la fête, le fermier était alors consterné; mais hélas nous voyons maintenant que nous nous sommes trompés car la Paix a chassé Mars de ce pays ». Bonne Chère ou Grasse Cuisine a, pour sa part, des intérêts opposés et se félicite car, tandis qu'avant « il en allait mal de nous autres fermiers qui n'avions pour vivre que de quoi nous mettre sous une dent, la Paix nous plonge maintenant les mains dans la graisse jusqu'aux jointures et nous laisse gaiement nous en enduire la poitrine ».

Le cinquième tableau symbolise la sécurité du commerce en temps de paix. C'est un navire qui porte la Sécurité, vêtue de gais atours, la Paix debout à ses côtés, avec un marchand, un matelot, un pilote et un maître d'équipage. Le mot « sécurité » figure en lettres d'or sur des banderoles de soie rouge.

Vient ensuite un char où l'on voit quatre ou cinq marins en train de garnir de poix les cordages de leur navire : des mousses suivent à pied.

Le sixième tableau représente l'éléphant traditionnel portant sur son dos la Fortune : on a simplement ajouté une inscription en l'honneur de la paix.

Le septième tableau est un grand char vert portant l'inscription « chacun se réjouit désormais, car la Paix règne ». Y figurent les Neuf Muses, dont trois

chantent une chanson nouvelle. Mais les personnages principaux en sont Bien Commun et Bonne Chère, qui ont pour devise : « Que partout l'on s'empiffre et se gave librement, la Paix nous apportera les bonnes choses en abondance ». Suivent des enfants portant divers instruments de musique. Dans un autre char, des paysans et des paysannes mangent et boivent joyeusement, et leur devise est : « Faisons bombance ». Suivent à cheval les divers corps de métiers.

Le huitième tableau est celui de la Pucelle d'Anvers, entourée de Mercure, de la Paix, de Cérès, et accompagnée de garçons et de fillettes portant, en signe de paix, des torches allumées.

Le neuvième tableau représente le géant d'Anvers, Antigon, qui en l'honneur de cette grande occasion « a changé de robe et ôté son casque ». Viennent après lui de jeunes géants, et un bébé géant dans une voiture d'enfant.

Le dixième et dernier tableau de cette procession optimiste résume l'ensemble par cette devise : « La Paix promet un bel âge d'or, ce dont chacun est heureux ». Janus et la Justice y sont représentés de chaque côté d'une sphère dorée où se tiennent Fidélité, Amour fraternel et Bon accord.

Viennent ensuite les tableaux religieux traditionnels.

La procession qu'on vient de décrire traduit en langage simple le soulagement qu'éprouve la population à la conclusion de la paix qui met fin aux guerres d'Italie. Les hostilités qui ont repris entre Henri II et Philippe II après l'abdication de Charles ont dévasté les plaines du Nord. Les Pays-Bas sont las de fournir des hommes et des subsides pour alimenter le conflit. Anvers, grande place bancaire, est particulièrement sensible à la crise financière qui résulte de sa prolongation. Elle accueille dans ses murs les représentants de toutes nations. La liberté des échanges, qui dépend d'une bonne entente entre les états, est l'un des thèmes favoris de ses ommegangs, et on le trouve déjà dans la joyeuse entrée du prince Philippe en 1549.

La jubilation s'exprime, après la paix de Cateau-Cambrésis, sous une forme mythologique — l'expulsion de Mars — qui permet d'utiliser en les modifiant quelque peu les chars traditionnels. Mais ce qui frappe surtout dans ce cortège, c'est la part faite au réalisme populaire. Bonne chère ou Grasse cuisine fait immédiatement penser aux deux estampes d'après Pierre Bruegel **(Pl. XXX)**, gravées en 1563 par Pierre van der Heyden pour Jérôme Cock, *La cuisine maigre* et *La cuisine grasse* (2). Il est vrai que Bruegel quitta Anvers pour Bruxelles en 1562, mais quelle que soit la date des dessins qui servirent au graveur, l'influence du milieu anversois est sensible dans ces œuvres, comme dans toutes celles qui traitent de sujets profanes à portée morale ou satirique.

Il suffit de rappeler que Bruegel, à Anvers, travailla pour Jérôme Cock, graveur, éditeur et marchand d'estampes dont l'officine, « Aux Quatre Vents »,

(2) René Van Bastelaer, *Les estampes de Peter Bruegel l'ancien*, Bruxelles, 1908, n° 154 et 159.

était un centre de culture et de diffusion artistique. L'estampe, à l'encontre du tableau, s'adresse aux milieux bourgeois et populaires aussi bien qu'aux riches amateurs. Membre de la chambre de rhétorique « Het Viooltje », Cock accompagne volontiers les estampes qui sortent de ses presses de vers latins, français ou flamands. Images et légendes s'inspirent volontiers d'une satire de la folie qui vient du Moyen Age, que l'humanisme a repris à son compte, et qui s'associe aisément au robuste bon sens des proverbes populaires (3).

Bruegel appartient lui aussi à la chambre de rhétorique, et, selon van Mander, il fréquente volontiers les kermesses de village. Il est donc en relations étroites avec les animateurs des fêtes anversoises (4), et observe attentivement, pour les dépeindre, les milieux populaires dont notre ommegang évoque la liesse. Ceci nous permet de conclure, sinon à une influence de tel char sur telle gravure (ou inversement), du moins à une communauté d'inspiration. Il est à peine besoin de rapprocher ces paysans faisant bombance de telle Kermesse ou Noce rustique de Bruegel. Mais ces scènes paysannes connaissent alors le succès et si elles commencent à tenir une grande place chez Bruegel, Jérôme Cock en publie, précisément en 1559, une série qui n'est pas de lui (5).

La cuisine grasse, succédant à *La cuisine maigre,* évoque bien les rêves pantagruéliques et la ruée sur les victuailles dont s'accompagne l'abondance retrouvée. La peinture représentant *La Bataille entre Carnaval et Carême,* sujet traditionnel, est de 1559, et l'année précédente Frans Hogenberg avait traité ce sujet en estampe (6). Mais la *Cuisine grasse* va plus loin que le tableau correspondant de l'ommegang. Elle rappelle non seulement *Gula* dans la série des Péchés capitaux (dessin daté de 1557 et gravé chez Cock l'année suivante), mais, avec l'expulsion du pauvre hère, la parabole de Lazare. Et le contraste avec l'autre gravure, où le pauvre cherche en vain à faire entrer le riche dans sa demeure et à lui faire partager avec une bande d'affamés une maigre pitance, en augmente la portée morale et sociale.

1561. Vicissitude des choses humaines : Guerre et Paix, Richesse et Pauvreté

Il est remarquable que les ordonnateurs de l'ommegang aient voulu, deux ans plus tard, ajouter un commentaire moral à ce retour de la paix, joyeusement fêté en 1559 sans aucune arrière-pensée. L'ommegang de 1561 est celui où la plus grande unité artistique se trouve réalisée. Le thème en est formulé quelques

(3) *L'Art en Belgique,* publ. sous la dir. de Paul Fierens, pp. 371-2.
(4) Les rapports entre les thèmes de son œuvre et ceux des moralités, sotties et ommegangs sont bien vus dans R. Van Bastelaer et G. H. de Loo, *Peter Bruegel l'ancien,* Bruxelles, 1905, p. 78 et suiv. Nous y reviendrons.
(5) Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'ancien,* Bruxelles, 1935, pp. 16-17.
(6) Tolnay, *ibid.*

années plus tard dans *Les proverbes anciens flamengs et françois correspondants de sentence les uns aux autres,* publié par François Goedthals chez Christophe Plantin à Anvers, 1568. Ce petit ouvrage n'a pas manqué de retenir l'attention de ceux qui ont étudié les tableaux de proverbes chez Bruegel, et toute la tradition dont ils s'inspirent (7) :

Paix engendre prospérité
De prospérité vient richesse
De richesse orgueil, volupté,
D'orgueil contention sans cesse,
Contention la guerre adresse,
La guerre engendre povreté,
Et povreté humilité,
d'Humilité revient la paix,
Ainsi retournent humains faicts (8).

Ces vers sont déjà cités dans une épître de Clément Marot et une étude non exhaustive du thème, dont nous donnons les résultats en *Appendice,* nous a permis de constater sa persistance. Le fait qu'il ait servi, à deux reprises au moins durant le XVI^e^ siècle, à la composition de pièces de théâtre n'est pas fait pour surprendre. En effet il fournit, en même temps qu'une idée, une structure, un système de développement, et une explication des événements humains qui tient compte à la fois des passions et de l'ordre naturel des choses. Et c'est de lui que notre ommegang tire son efficacité.

La brochure de 1561 qui s'intitule *Ordinancie, Inhoudende de Poincten vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck der Stadt van Antwerpen, geschiet inden Iare M.D.LXI,* ne décrit que les tableaux nouveaux où, selon l'introduction, « est embrassé le cours entier du monde, divisé en sept figures ou paraboles représentant les sept âges ou époques de la vie humaine, et où sont englobés tous les états, conditions et occupations, bons et mauvais ».

Une inscription en vers ouvre le cortège, annonce le premier char et présente le monde où tout est soumis au changement et à l'inconstance :

Que chacun ici note le cours du monde,
avec quelle inconstance il pivote à chaque instant :
c'est la plus étrange des œuvres de Dieu,
sans commencement, ni fin, ni fondement aucun,
appelé océan de mouvement par les sages (9).

(7) Cf. van Bastelaer-Loo, pp. 81 et suiv., de Tolnay, *P. Bruegel,* pp. 23-4 et 76-7, et leurs références bibliographiques.
(8) F. Goedthals, *Proverbes,* pp. 131-2.
(9) Hier mach elck den loop des weerelts aenmercken,
Hoe onghedurich si draeyt tot elcker spacie :
Dwonderste wonder bouen alle Godts wercken
Sonder beghin, eynde oft gheen fondaicie,
Vanden wijsen ghenoempt een zee vol turbatie.

Puis vient un char tiré par deux chevaux ailés, un blanc nommé Jour et un noir nommé Nuit, dont le cocher est le Temps. Sur ce char est un globe tournant sur lui-même, où sont peints les sept principaux personnages de la procession : Richesse, Orgueil, Envie, Guerre, Pauvreté, Humilité, Paix. Sous le globe sont les Vents qui soufflent des quatre points cardinaux. Aux quatre coins du char sont les éléments : le Feu (en rouge) tenant la foudre de Jupiter, sur la tête une salamandre; la Terre (en vert) tenant une montagne, coiffée de châteaux et de villes; l'Eau (en bleu), portant un navire, sur la tête un hareng (!); l'Air (en blanc) portant un arc-en-ciel, sur la tête un phénix.

Vient ensuite le char de la Gloire, sur lequel trône Richesse. On y lit l'inscription :

> Celui dont le cœur est épris de richesse
> tombe dans l'orgueil, et ses jours sont comptés (10).

Le char, conduit par Ruse, est tiré par deux chevaux : Larcin, couvert de haillons multicolores, et Fraude, d'un drap noir tombant jusqu'au sol et semé de masques. Richesse, parée de soie et de bijoux, porte une couronne royale et un sceptre; à ses pieds est assise sa fille, Orgueil. Autour du char s'avancent trois femmes : Luxure, une prostituée; Usure, offrant l'or de ses bourses; Trahison, qui a deux visages et dont les vêtements sont sens devant derrière. Après elles viennent Vaine gaîté faisant des bulles dans une coquille de moule, et d'autres jeunes filles richement vêtues, avec des coupes d'or et des livres de musique, qui s'amusent à toutes sortes de jeux.

Voici la devise du char qui suit :

> Orgueil est si endurcie par Envie
> qu'elle en oublie Dieu a qui elle doit tout bienfait (11).

Le cocher est Mépris, les chevaux Curiosité et Obstination. Sur le char sont peints quelques exemples d'ambition démesurée — la Tour de Babel, la guerre des Géants contre les Dieux, les Pyramides. Sur le char, Orgueil, un bouquet à la main, s'admire dans un miroir; Envie est son enfant. Trois femmes richement vêtues lui font escorte : Désobéissance, Vantardise et Moquerie.

Sur le char suivant, qui a nom Injustice, sont peints des serpents et on y lit la devise :

> Envie jalouse la prospérité du prochain;
> elle engendre la Guerre, au milieu de grandes souffrances (12).

Le cocher, Haine, est un adolescent disgracieux et noir de colère, ses chevaux sont Médisance et Calomnie, dont la bride figure des langues. Envie, sur le char,

---

(10) Die op den rijcdom stelt sijn hertsen behaeghen,
Valt in hoouerdicheyt, en cort sijn daghen.
(11) Hoouerdicheyt soo afionsticheyt versteent leeft,
Dat sy Godt vergeet die alle weldaet verleent heeft.
(12) Afionste benijt haer naesten welvaren,
Dus doet sy oorloghe met groot ghequel baren.

est une vieille femme hâve, jaune de colère, la tête hérissée de serpents, qui mord à même son cœur; son enfant est Guerre. A sa suite viennent Inquiétude, Malveillance et une femme rougeaude, échevelée, un soufflet sur la tête et un pendule à la main, Perturbation.

Le tableau suivant, Vengeance, a pour devise :

> Guerre apporte à toutes les nations grande pauvreté
> et arrache au commun des gens leur argent et leur bien (13).

Sur le char sont peintes des scènes de pillage et de destruction, il est décoré de boucliers et d'armes. Le cocher, Fureur, a les cheveux dressés sur la tête comme des flammes, et agite un brandon allumé. Deux grands chevaux noirs, Dévastation et Ruine, tirent le char où Guerre brandit une épée nue et des flammes ardentes. Trois femmes suivent : Faim, hagarde et déguenillée, ronge un os; Blasphème hoche la tête et raille; Querelle, aux traits hideux, se tord les mains en grinçant des dents. Derrière ce char de triomphe une seconde voiture transporte le butin de guerre et les blessés. Un cavalier effrayant, Cruauté Tyrannique, l'accompagne et traîne à la queue de son cheval des paysans et des paysannes captifs.

Le véhicule du tableau suivant (vraie charrette de Mère Courage) est tout délabré, rafistolé avec des morceaux de bois et de l'argile, et recouvert de paille. Il a pour devise :

> Pauvreté, par manque d'abondance
> amène chacun à la sagesse par l'humilité (14).

Sur le char, Pauvreté est vêtue de haillons et le cocher, Torpeur, tout languissant, s'accoude au lieu de conduire ses chevaux amaigris, sans bride ni harnais, Faiblesse et Maladie. Derrière viennent Patience qui tient à la main une enclume, avec un cœur frappé par trois marteaux; Esclavage, traînant des chaînes; et Fragilité.

Le char qui suit a pour devise :

> Humilité, mère de toutes les vertus,
> mène l'homme à la paix qui lui fera connaître bien des joies (15).

Il a Crainte pour cocher, pour chevaux Modestie et Mansuétude. Sur ce char est assise Humilité avec une houlette de berger et un cœur brisé; son enfant est la Paix. Les trois vertus théologales suivent le char : l'Espérance portant une bêche, une ancre et une cage, vêtue d'une robe bleue semée d'étoiles d'or; la

---

(13) Oorloghe brenct in allen landen Armoede groot,
En maect tgemeyn volck van ghelt en goede bloot.
(14) Armoede duer faute van oueruloedicheyt
Brenct elcken tot kennissen duer ootmoedicheyt.
(15) Ootmoedicheyt een moeder van alle duechden goet,
Treckt den mensche tot Peys dies hy compt in vruechden soet.

Charité avec un diadème semblable a un soleil, une robe rouge, portant trois enfants dans ses bras; la Foi, vêtue de blanc, porte la croix et le calice.

Devant le dernier char, Unanimité, on lit l'inscription :

> La paix, envoyée à nous par Dieu le Père,
> rassemble à nouveau des richesses suffisantes (16).

Le char est tendu de branches d'olivier et de laurier, et orné de scènes agricoles, labourage, plantation de vignes. La Paix, vêtue de blanc, un rameau d'olivier à la main, se tient sur le char. Elle a pour enfant Richesse. Le cocher, Amour, est un jeune homme avenant, ses chevaux sont Concorde et Serviabilité. Trois femmes suivent : Justice, avec son épée et ses balances; Vérité, nue plus qu'à moitié, et pour le reste en blanc; enfin Industrie, suivie de gens de la campagne et de la ville portant les instruments de leur métier.

L'inscription suivante sert de conclusion :

> Ainsi le cours du monde est un roseau branlant
> Et si l'on considère les travers de l'homme dans toute leur nudité,
> On voit que le Seigneur Dieu dont s'accomplit toujours la volonté
> a rétabli le moment venu toute chose.
> Heureux qui, comblé de dons, est resté toujours vigilant (17).

Viennent alors les scènes traditionnelles du Jugement dernier. Ainsi à l'idée d'un cycle toujours recommencé des événements humains, résultant du jeu aveugle des éléments et des passions, se superpose celle d'une Providence où chaque chose arrive à son heure. La conclusion affirme aussi qu'il est possible à l'homme de rompre le cercle s'il sait faire un bon usage des biens de ce monde et ne s'abandonne pas aux passions qu'ils déchaînent. Cela va-t-il recommencer ? La question est nettement posée aux Anversois, puisque avec la Paix revient sa fille Richesse. Et nul spectacle ne pourrait mieux les obliger à y réfléchir que celui du Jugement dernier.

L'élément moteur, dans ce cycle de la Paix et de la Guerre, est d'abord le péché. Aucun des Péchés capitaux ne peut en effet subsister par lui-même, il appelle aussitôt les autres. La Cupidité entraîne l'Orgueil, puis l'Envie, puis la Colère. C'est ce que nous voyons ici. Puis de l'excès de souffrance que suscite leur déchaînement naît l'Humilité, qui est aussi Contrition (le cœur fendu), et qu'accompagnent les Vertus théologales, bientôt suivies par la Vérité, le Zèle et la Justice.

---

(16) Den Peys ons ghesonden van Godt den vadere,
Brenckt weder redelijcken rijcdom te gadere.

(17) Dus den loop des weerelts is een wanckelbaer riet
En alsmen wel aensiet, smenschen ghebreken naeckt,
Soo heeft Godt den Heere wiens wille gheschiet,
Alle dinghen in sijnen tijt goet ghemaeckt,
Wel hem die in alle gauen volstandich waeckt.

Il vaut la peine de rappeler à ce propos que la série gravée d'après Bruegel des Sept péchés, des Sept vertus et du Jugement dernier parut chez Jérôme Cock en 1558 et 1559, et que les dessins originaux sont peu antérieurs (18). Ne nous étonnons pas si certaines de ces allégories portent des attributs semblables dans l'ommegang de 1561 et dans ces estampes. Le miroir de l'Orgueil, le cœur rongé par l'Envie, sont des symboles traditionnels. Plus caractéristique est la gravure de Bruegel où nous voyons Avaritia, trônant devant la boutique d'un changeur, remuer à pleines mains les pièces d'or qui s'entassent dans ses coffres. Mais ce réalisme fantastique, ce grouillement de diables et de proverbes contraste avec la composition ordonnée de cet ommegang.

Une gravure d'après Pierre Bruegel publiée par Philippe Galle en 1574 nous rapproche beaucoup plus de la conception de ce cortège. C'est un *Triomphe du Temps* dont le char est traîné, comme celui du Monde dans notre ommegang, par deux chevaux, le Jour et la Nuit. Ce char transporte un globe terrestre, orné des figures du Zodiaque, sur lequel croît un arbre couvert de feuilles d'un côté, dénudé de l'autre, qui délimite deux paysages, l'un riant et paisible, l'autre désolé avec dans le lointain un naufrage et une ville incendiée. Cronos dévore un de ses enfants et brandit le serpent qui se mord la queue, symbole de l'éternité. Les sabots des chevaux et les roues du char passent sur les « vanités » du monde : couronnes, armes, coffres, colonnes, livres, instruments de musique. Suivent la Mort, sur un âne, la Renommée sur un éléphant, pour rappeler, d'après Pétrarque, le thème de leurs triomphes successifs. Mais l'idée maîtresse est celle de la destruction des biens terrestres. La date tardive de la gravure rend un peu douteuse l'attribution à Bruegel et ne permet pas de la rattacher directement à notre ommegang (19).

Ne s'inspirerait-elle pas plutôt de la première d'une série de huit gravures de Martin van Heemskerck qui est connue mais que, sauf erreur, on n'a pas songé à rapprocher de cet ommegang (20). Or il suffit de les comparer **(Pl. XXXI à XXXIV)** à la description qu'on vient de lire pour s'apercevoir que les personnages avec leurs costumes et leurs attributs, les chars et les chevaux qui les tirent avec leurs ornements symboliques, correspondent exactement à ceux du livret. Les six vers qui accompagnent chaque image utilisent tous les noms latins des figures allégoriques inscrits en marge du texte flamand (21), et donnent pour

(18) De Tolnay, *Drawings of P. B.*, n° 47 à 54, 57 à 63; Bastelaer, *Estampes de P. Bruegel*, n° 121 et 125-138.

(19) Van Bastelaer, *Estampes*, n° 204. « Petrus Bruegel inven. »; le 1er état porte l'adresse de Philippe Galle, et le millésime 1574.

(20) F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Amsterdam, s. d., vol. VIII, Heemskerck, n° 128-35. La 4e estampe porte la date de 1564. La série fut publiée par Jérôme Cock et rééditée par Theodore puis Jean Galle. — Il existe une série de gravures plus tardive sur le même thème par Martin de Vos; il en est question dans notre Appendice.

(21) Dans un ou deux cas, sans doute pour des raisons d'ordre métrique, on emploie un terme équivalent : *Bellum* pour *Mars; Tapinophrosyne* pour *Humilitas*. Bellum, dans le char de l'Envie est un personnage féminin qui, dans le char suivant, devient un guerrier.

chaque char la même interprétation morale que celui-ci. Les gravures de cette série furent publiées par Jérôme Cock; une seule, dans l'exemplaire consulté, porte une date : 1564. Le titre général : « Circulus vicissitudinis rerum humanarum », ne fait pas allusion à l'ommegang de 1561, mais il existe entre cette fête et ces estampes un lien direct. Van Heemskerck a lu le livret, il est très probable qu'il a vu cet ommegang. On est même tenté de se demander s'il n'en a pas trouvé lui-même le thème, ou du moins s'il n'a pas, pour les décors et les costumes, collaboré à sa représentation.

L'œuvre gravé de van Heemskerck et l'ommegang de 1561

Martin van Heemskerck était bien l'artiste que pouvait intéresser ce genre de spectacle. Il a fait dans sa peinture une large place aux portraits, aux compositions religieuses, mais s'est intéressé aussi aux sujets mythologiques. Dans le *Triomphe de Silène* du Musée de Vienne (22), il situe un turbulent cortège avec char dans un décor à l'antique, pour lequel il utilise les notations de ses livres d'esquisses romains (23).

Il n'est pas absolument établi qu'il ait participé au décor de l'entrée de Charles Quint à Rome, bien qu'il soit tentant de l'assimiler au « Martino » de Vasari, virtuose des tableaux de bataille (24). Du moins pouvons-nous affirmer que sa suite gravée des *Victoires de Charles Quint* (25) nous permet, mieux que tout autre document, d'imaginer ce que pouvaient être les tableaux qui ornaient ces éphémères arcs de triomphe.

Son œuvre gravé, où abondent des scènes bibliques interprétées dans un style violent et dramatique, révèle aussi un goût marqué pour les suites allégoriques formant cortège. Il est l'auteur d'une série de *Triomphes* d'après Pétrarque (26) dont le sixième est un triomphe du Christ et un Jugement dernier. Il en composa une autre où les *Planètes* figurent sur des chars, et où sont représentées les actions humaines résultant de leur influence (27). Ici, comme dans la suite des *Tempéraments* (28), et dans celle qui nous intéresse, on note un vif intérêt pour les aspects psychologiques de l'allégorie. Un *Triomphe de Pa-*

(22) G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, vol. IV, La Haye, 1941-2, pp. 312-3.
(23) Martin Van Heemskerck, *Die Römischen Skizzenbücher*, éd. C. Huelsen et H. Egger, Berlin, 1913-6.
(24) Voir plus haut, p...
(25) Divi Caroli V Imp. Opt. Max. Victoriae, 12 planches publiées par J. Cock en 1556, gravées par D. V. Coornhert (Cuerenhert) en 1555, Cabinet des Estampes Cb 7a, ff. 60-5. Hollstein, *ut supra*, nos 167-178 — fac-similés dans W. S. Maxwell, *The Chief Victories of the Emperor Charles the Fifth*, London and Edinburgh, 1870.
(26) Publiée par Philippe Galle. Cf. Hollstein, *ut supra*, n° 341-6.
(27) Gravée par Harman Muller, publiée par Theodore Galle. Hollstein, *ut supra*, n° 431-7.
(28) Gravée par Harman Muller. Hollstein, *ut supra*, n° 438-41.

tience (29) n'est pas sans rapport avec nos Chars de Pauvreté et d'Humilité. Nous y voyons Patience sur un char tiré par Espérance et Désir, portant pour attribut l'enclume avec le cœur frappé des trois marteaux, traînant derrière son char une Fortune enchaînée dont la roue est brisée. Suivent des personnages bibliques qui triomphèrent dans la patience, et enfin le Christ tenant le Monde, la Mort et le Diable enchaînés.

Sans doute ne faut-il pas chercher une image exacte de l'ommegang de 1561 dans la suite qui nous occupe. Même s'il a collaboré à cette fête, et s'il a voulu imposer au cortège traditionnel l'allure des *trionfi,* il a moins cherché à nous laisser un document gravé qu'à réinterpréter le thème, en conservant tous les détails, dans un esprit qui est celui de l'art graphique. C'est ainsi que, des peintures qui ornaient les chars, il a fait des paysages, des décors urbains en harmonie avec le motif de chaque char. Il a suggéré le mouvement en donnant aux attelages une direction légèrement oblique, d'arrière en avant, ce qui lui a permis de mettre au premier plan deux des trois figures majeures qui accompagnent chacun d'eux. Il a conservé la même disposition pour chaque groupe, et pour ne pas encombrer les planches, il n'a mis d'autres chevaux que ceux du char, alors que les figures en question chevauchent devant, autour ou derrière chaque voiture de l'ommegang.

Soucieux de la beauté des modelés et des drapés, il a voulu aussi rendre tout expressif : les poses, les gestes, les costumes, les ornements des chars, le comportement des chevaux. Les formes deviennent de plus en plus contournées, grimaçantes, extravagantes pour atteindre, avec l'Envie et la Guerre, le plus haut degré d'exaspération et subir ensuite une détumescence, un affaissement qui prépare l'apaisement et l'exaltation modérée de la fin. Van Heemskerck fait un usage très personnel de motifs ornementaux « grotesques », très répandus au milieu du siècle, et qui jouaient déjà un grand rôle dans le décor de l'entrée du prince Philippe à Anvers en 1549. Cette fantaisie semi-abstraite, qui utilise la distorsion des lignes géométriques, est plus disciplinée que celle de Bosch et de Bruegel dont le principe est dans le pullulement et l'hybridation monstrueuse des formes vivantes. Qu'il existe cependant une parenté entre ces deux mondes, on n'en peut douter lorsqu'on voit par exemple le singe prisonnier d'une cartouche du char de la Richesse ou les serpents noués du char de l'Envie. D'autre part, bien qu'il se serve ici d'un langage ornemental très renaissant, il lui imprime une telle vigueur, il fait preuve d'une telle audace dans la déformation expressive que — malgré la prudence dont il faut faire preuve dans l'usage du terme — l'on est tenté de la qualifier de baroque. (Trouve-t-on dans les fêtes anversoises quelque chose d'aussi significatif avant Rubens et l'entrée de Ferdinand d'Autriche en 1635 ?).

Van Heemskerck ne fut pas le premier à représenter les chars de Richesse et de Pauvreté. Tel était le sujet de deux compositions peintes, vers 1533, par

(29) Gravée par D. V. Coornhert, publiée par Jérôme Cock. Hollstein, *ut supra,* n° 120-7.

Hans Holbein pour le hall des marchands de la Hanse à Londres, et qui ne sont plus connues aujourd'hui que par des dessins et des gravures (30). Plutus trône sur le premier char, tiré par des chevaux vicieux, que modèrent des vertus, tandis que Raison tient les rênes, et que Némésis s'apprête à punir le manque de mesure. La seconde allégorie représente, par des moyens semblables, les vices qui peuvent causer la pauvreté, et les vertus dont elle peut s'accompagner. L'une et l'autre suggèrent une attitude morale : l'homme doit dominer sa fortune, bonne ou mauvaise, et conserver un certain détachement vis-à-vis des biens de ce monde. Dans le dessin que fit de la deuxième, au siècle suivant, Lucas Vorsterman (I), on lit sur une tablette des vers latins, attribués à Thomas More, qui déclarent que le riche craint de perdre ce que le pauvre n'a pas, et que l'indigence peut devenir une école de vertu.

Ces compositions allégoriques devaient être connues à Anvers, sinon par des reproductions, du moins de réputation, puisque la Hanse y possédait un comptoir. L'important est d'ailleurs de rappeler que l'attitude à l'égard des richesses était devenue l'une des préoccupations majeures des moralistes vivant dans des milieux où le commerce et la banque connaissaient un développement rapide. Sur ce point la position de Thomas More — dont on connaît les liens avec l'humanisme anversois — ne diffère pas de celle d'Erasme qui pendant plusieurs années fut témoin de l'essor prodigieux d'Anvers. Aux yeux de ce dernier l'accumulation des richesses n'est pas plus recommandable que la conquête des territoires. Il ne condamne pas l'acquisition des biens, mais en préconise l'usage modéré, et oppose les préceptes évangéliques au déchaînement des passions mauvaises. Il cherche à combattre tout attachement excessif en enseignant sur le mode plaisant le mépris du monde, et à corriger les mœurs par la satire de la folie, dont la poursuite des richesses est l'une des manifestations majeures.

Il est difficile d'affirmer l'existence d'une influence très précise de l'*Eloge de la Folie* ou des *Colloques* sur telle œuvre picturale, mais on a fort justement mis en évidence le rapport entre la diffusion de ces œuvres d'Erasme et la multiplication dans l'art flamand des tableaux de genre d'inspiration morale ou satirique (31). Pour être complet il faudrait tenir compte du théâtre scolaire, des *spelen van sinne* et des sotties des Chambres de Rhétorique, bref de tout un courant nordique où la pensée humaniste se mêle à la tradition médiévale. Si les problèmes de l'acquisition des richesses, de ses conflits avec l'éthique chrétienne, de ses conséquences dramatiques dans le domaine social, tiennent une place croissante dans la pensée et dans l'art, c'est évidemment qu'il s'agit d'un milieu où ils se posent avec une particulière acuité.

(30) Arthur M. Hind, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish artists in the British Museum*, vol. II, pp. 149-50 et Pl. lxxvii; Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, 1959, col. 76.

(31) Georges Marlier, *Erasme et la peinture flamande de son temps*, Bruxelles, 1954.

Quentin Metsys, dans *Le banquier et sa femme,* du Louvre, nous fait saisir l'équilibre, délicat comme celui d'une balance à peser l'or, qui peut subsister, même en une telle profession, entre la vie spirituelle et la recherche du gain. Même ici le regard détourné du livre saint indique qu'il est près de se rompre. Il est définitivement rompu lorsque Marinus van Reymerswael traite le même sujet. La cupidité crispe les mains et les visages, et l'orgueil s'étale dans l'extravagance des coiffures et des costumes, dans les tableaux de ces peintres et de leur école qui s'appellent *Les usuriers, L'usurier et sa victime, Les changeurs, Les richesses injustes, Les percepteurs d'impôts,* cependant que des scènes comme *La conversion de Saint Matthieu* montrent qu'un retour au spirituel reste possible (32).

Ces thèmes satiriques, van Heemskerck les aborde dans son œuvre gravé sur le mode de l'allégorie. L'estampe parue chez Jérôme Cock en 1557, qui représente un monde, recouvert d'un bonnet à grelots et d'une marotte de fou, sur lequel pleure Heraclite, et dont Démocrite s'égaie, indique bien son attitude générale (33). Il traite à plusieurs reprises la parabole du Riche et de Lazare. Dans une série de quatre estampes (1550), on voit le Diable aider l'Homme à édifier sur un trésor une statue de l'Espoir, mais cette statue s'écroule (34).

Plus significatives encore sont les six estampes publiées chez Philippe Galle en 1563 sous le titre *Divitum misera sors* (35). Dans la première on voit Opulence, en costume de fol, gêné par les bourses qu'il porte, s'efforcer de passer par une porte étroite au delà de laquelle on aperçoit le sentier escarpé de la vertu (36), cependant qu'un juge, un marchand, un paysan, s'efforcent de faire passer un chameau par le chas d'une aiguille. Dans la seconde, des personnages indiquent les moyens — bons, mauvais, indifférents — par lesquels on acquiert des biens : la Fortune aveugle, Labeur polissant une pierre, Diligence filant sa quenouille, Parcimonie allant pieds nus pour ménager ses souliers, Fraude avec un masque séduisant et par derrière un visage diabolique, Force enfin sous les traits cruels d'un guerrier antique brandissant une épée et une torche enflammée, tout pareil à celui de notre ommegang. Plus horrible encore, avec les têtes coupées embrochées sur son épée et sa lance, est le Sylla qui, dans la gravure suivante, figure parmi des personnages célèbres par leur richesse et leur fin malheureuse. La

(32) Reproduits par Marlier, *op. cit.,* nos 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49.

(33) Sur ce thème iconographique, déjà employé dans le décor de l'Académie, voir André Chastel, *Marsile Ficin et l'art,* Genève, 1954, p. 67, et J. Jacquot, « Le Théâtre du Monde », *Revue de Littérature comparée* (31), 1957, p. 356.

(34) 1550. Gravée par D. V. Coornhert, publiée par J. Cock. Hollstein, *ut supra,* n° 136-9.

(35) Hollstein, n° 347-52.

(36) La parabole de la porte étroite est représentée sous forme allégorique dans d'autres gravures flamandes contemporaines. Dans l'une d'elles on voit, devant la porte, les vanités qu'il faut abandonner (jeux, masque, bourse, coupe, globe du monde) au delà un chemin étroit et semé de pierres au sommet d'un mur élevé entre deux abîmes (de feu et d'eau). Trois personnages, portant comme lui une croix, y suivent Jésus qui les conduit vers un temple à la porte également étroite. Bibl. Nat., Estampes Te 1, f. 59; auteur non identifié. Même représentation dans Te 5, f. 26, combinée à l'allégorie du choix entre les chemins du Vice et de la Vertu.

quatrième est un char de Pecunia, traîné par Péril et Crainte : elle est assise sur un trône, et protège de son manteau Latrocinium tandis qu'il poignarde un cœur. Cependant Pandemia lui offre l'hommage du sien, et Monde, accompagné d'un fol, Stultitia, se laisse dérober sa bourse par Furtum. Dans la gravure suivante, Honor s'enivre du parfum de l'encens et des fleurs, Splendor s'enorgueillit des parchemins portant ses titres, tandis que des parasites s'empiffrent à leurs dépens, et qu'une Renommée grotesque fait résonner sa trompette. Le dernier enfin (**Pl. XLV, fig. 1**) représente la barque d'un Caron diabolique où ont déjà pris place une femme nue (Luxuria ?) un personnage obèse sur un tonneau (Gula ? Accidia ?) et où un personnage également nu, mais conservant une ceinture garnie de bourses, est en train de monter. Caron s'apprête à les conduire à la rive de l'Enfer où tout est ruine et incendie. Sur la rive terrestre, jonchée de toutes sortes de « vanités », un personnage presque nu implore la Mort, qui est en train de dépouiller de son manteau un empereur qui abandonne son sceptre et sa couronne, et dont l'épée et le globe gisent déjà à terre.

On reconnaît ici le grand thème médiéval du nivellement devant la mort, que Bruegel a célébré dans la grande composition du Prado. Dans les Triomphes de van Heemskerck d'après Pétrarque, le char de la Mort entraîne aussi vers la gueule de l'Enfer papes et prélats, hommes de guerre aux couronnes impériales et royales. L'audace ici trouve sa justification dans une longue tradition : il suffit de se rappeler qu'un pape et un empereur sont les premiers à suivre le *Char de foin* de Jérôme Bosch.

Une comparaison de *Divitum misera sors* avec les huit gravures de notre ommegang permet de conclure que la domination du monde y est considérée comme un cas extrême de l'acquisition des biens. Et c'est en ce sens aussi qu'il faut comprendre que la Richesse, l'Orgueil et l'Envie engendrent la Guerre. Ce n'est pas par hasard que Richesse tient un sceptre et une couronne impériale, et il est difficile de ne pas voir dans le char de Guerre une caricature de triomphe militaire à l'antique.

Cette attitude, qui associe le *contemptus mundi* à la satire des puissants, est également perceptible là où l'on s'attendrait le moins à la trouver, dans la série des *Victoires de Charles Quint*, antérieure de quelques années à celles que nous venons d'étudier et contemporaine de l'abdication. Le ton est celui de la louange hyperbolique, et les sujets auraient pu figurer sur la façade d'un arc de triomphe. Mais leur choix révèle à plusieurs reprises une maladresse qui paraît volontaire, si l'on juge par l'ironie du traitement et des commentaires (distiques latins, quatrains espagnols et français). La première estampe (**Pl. XXXV, fig. 1**) est un triomphe de l'empereur qui a soumis toutes les puissances de ce monde. D'un côté de son trône le roi de France, Clément VII, le sultan Soliman, de l'autre les princes protestants de Clèves, de Saxe et de Hesse. Ces personnages sont littéralement tenus en laisse par l'aigle que Charles Quint chevauche plutôt qu'il n'est assis sur son trône. L'air furieux des vaincus, les regards courroucés qu'échangent le pape et l'empereur, toujours représentés dans l'iconographie

comme les détenteurs de deux pouvoirs complémentaires et non antagonistes, introduisent une note de comédie, qui devient plus sensible lorsqu'on s'aperçoit que van Heemskerck utilise un modèle dont elle est complètement absente. Il existe en effet à la Bibliothèque Vaticane un bas-relief circulaire en argent qui fut jadis attribué à Cellini travaillant sur un dessin de Michel-Ange, mais dont l'auteur est plus vraisemblablement Leone Leoni (37). La gravure reproduit fidèlement Charles Quint, son aigle et les trois personnages de droite. Pour les trois personnages de gauche elle conserve leur disposition générale, mais modifie leur caractère : le premier et le second étaient des guerriers à l'antique. Van Heemskerck identifie le premier au roi de France en semant son étendard de fleurs de lys et en lui donnant un nez fort et busqué comme celui de François Ier. Du second, celui qui croise le regard avec Charles Quint, il fait Clément VII et exagère son expression furibonde. Il précise aussi le caractère vaguement oriental des vêtements du troisième et transforme sa pose un peu détournée en un mouvement de fuite. Notons que dans ce petit bas-relief de Leoni, aucun des vaincus de l'Empereur (sauf le Turc) n'est spécifié, même indirectement, par un attribut (38).

La capture de François Ier à Pavie **(Pl. XXXV, fig. 2)** est représentée sur le mode héroïque puisque ce roi combat seul contre trois (39). La délivrance de Vienne et la prise de Tunis **(Pl. X)** témoignent de la virtuosité de van Heemskerck dans les scènes de bataille. Quant à la conquête du Nouveau-Monde, elle sert de prétexte à une scène de cannibalisme destinée à flatter un certain goût du sensationnel. Toutes les autres estampes sont consacrées aux rapports de Charles avec le pontife et les princes protestants. Deux insistent lourdement sur le sac de Rome, la captivité et la rançon de Clément VII :

Borbone occiso, Romana in moenia miles
Caesareus ruit, et miserandam deripit urbem.

Capta urbe Adriani praecelsa in mole tenetur
Obsessus Clemens multo tandem aere redemptus.

(37) Comme l'a montré Eugène Plon, *Benvenuto Cellini*, Paris, 1883, pp. 275-6. Il reproduit l'œuvre, pl. XXXIV.

(38) Leone Leoni, auteur des tombeaux de Charles Quint et de Philippe II à l'Escurial, était bien l'homme capable de concevoir une œuvre de ce genre. Entré au service de Charles Quint il suit le prince Philippe dans son voyage, de Milan aux Pays-Bas, et séjourne à Bruxelles une partie de l'année 1549. L'année suivante il sculpte un groupe représentant l'Empereur armé, avec à ses pieds la Fureur sous l'aspect d'un homme enchaîné (conservé au Prado, ainsi qu'une réplique où Charles est représenté nu). Quelques années plus tard il fit transporter ses œuvres aux Pays-Bas, et séjourna à nouveau à Bruxelles au début de 1556. Il faut supposer pour le médaillon une date antérieure à 1555 car il est peu vraisemblable que Leoni se soit inspiré de la gravure. Nous ignorons comment van Heemskerck eut connaissance du modèle, car si on lui avait demandé de reproduire ce bas-relief en tête de cette suite gravée, on ne lui aurait pas permis de prendre de telles libertés.

(39) Henri Hymans, dans sa traduction du *Livre des Peintres* de Carel Van Mander, Paris, 1884, t. I, p. 369, attribue cette planche à Corneille Bos mais c'est le nom de van Heemskerck qui figure sur la gravure.

Les cinq dernières montrent le duc de Clèves, l'électeur Jean-Fréderic de Saxe et le landgrave Philippe de Hesse en posture humiliée, contraints de fuir ou de se rendre. Mais la soumission du duc de Clèves donne lieu à une scène où les personnages sont groupés comme dans le triomphe sur lequel s'ouvre cette série. L'empereur est sur son trône; à sa droite trois prélats foudroient du regard le prince qui lui remet le sceptre de la province de Gueldre, et deux de ses compagnons d'infortune. Ici encore la comédie est dans le jeu des regards. Et bien qu'il soit difficile de démêler les intentions d'une pareille œuvre, on peut supposer que van Heemskerck a déployé une technique brillante dans cet hommage officiel, mais tout en conservant à l'égard des luttes pour la domination du monde ce détachement ironique que la tradition prête à Démocrite, sachant que Pandemia admirera sans discernement ce que les plus subtils prendront *cum grano salis*.

L'étude de l'œuvre gravé de van Heemskerck nous mène à constater que si Bruegel et lui diffèrent par leurs goûts et leurs tempéraments, ils ont en commun ce fonds médiéval d'allégorie et de proverbe, de satire du monde et de la folie dont se sert l'humanisme pour poser les problèmes moraux du temps et que les Chambres de Rhétorique utilisent pour les besoins de l'actualité. Nous avons vu quels traits donne Bruegel à la Cupidité, il ne critique pas moins âprement, dans ses Proverbes (40), la servilité à l'égard des riches. Quant à la guerre, on sait qu'elle hante ses grandes compositions picturales : *Le Massacre des Innocents, Le Triomphe de la mort, Dulle Griet.* Et une fantaisie burlesque comme *Le Combat des Tire-lires et des Coffres-forts* (41) est significative en ceci qu'elle unit, comme notre ommegang, mais d'une toute autre manière, les thèmes de l'or et de la guerre. Elle est doublement éloquente lorsqu'on la replace dans le milieu anversois. Image des combats du capital contre l'épargne et des capitaux entre eux, elle rappelle aussi que la puissance bancaire tend à décider du sort des batailles, que la guerre de deux grands souverains s'engage, s'immobilise, reprend, selon le succès des emprunts sur la place de Lyon ou d'Anvers. D'autres thèmes bruegeliens vont nous servir de principale référence pour le cortège de 1563, mais celui de 1562 retiendra d'abord notre attention.

1562. Les Ages de l'homme : le Temps et l'Eternité

La brochure de 1562, *Ordinancie, Inhoudende de Poincten vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck der Stadt van Antwerpen; gheschiet inden Iare M.D. LXII,* décrit les Ages de l'homme. Ici encore nous avons eu la chance de retrouver

(40) *Douze proverbes flamands :* Van Bastelaer, *Estampes de P.B.*, n. 169 « L'homme au sac d'écus et ses flatteurs », n° 171 « Le misanthrope volé par le monde », n° 173 « La musique du riche est toujours agréable même s'il joue sur une machoire d'animal ».

(41) Gravé par P. van der Heyden, publié par J. Cock, réédité par J. Galle. Van Bastelaer, *ibid,* n° 146.

une suite d'estampes, publiées sans nom d'auteur ni date par Jacques de Weert **(Pl. XXXVI-XXXVII)**, qui se rapportent très exactement au sujet et aux personnages des chars (42), ce que confirme notamment l'emploi des noms allégoriques latins qui figurent en marge du texte flamand. La principale différence est qu'il y a cinq gravures, et que trois chars nouveaux seulement sont mentionnés dans le livret.

Comme pour la série de van Heemskerck, il faut faire la part de l'interprétation graphique, et d'un maniement plus souple de l'allégorie que ne le permettaient les tableaux vivants sur chars. Nous citerons les vers du livret, et ajouterons entre parenthèses, à sa description, des détails qu'on ne trouve que dans les gravures.

> Le Matin est beau et sa venue charmante;
> on lui peut aisément comparer l'Enfance de l'homme,
> les fruits de l'innocence, et ses nombreux bienfaits,
> car le cœur y connaît une paix sans trouble.
> On l'appelle l'Age d'Or, mais non parce qu'il enrichit (43).

Sur le char, nommé Aurore, trône Innocence, entre Paix et Chasteté. Devant elles (et près du char) des enfants (des *putti* nus) s'amusent à divers jeux. Devant le char chevauchent Gaîté (jouant du luth), Mère Nature et Insouciance (Securitas, tenant un vase et une coupe, une bourse à demi répandue sur son giron. Nature fait jaillir de ses quatre mamelles du lait qu'un *putto* et divers animaux s'approchent pour recevoir).

> Pareille au Midi en sa plénitude,
> telle est la Jeunesse, florissante d'activité.
> Elle montre en tout la même vigueur, le Temps lui est favorable,
> et la quête du plaisir folle et ardente;
> on l'appelle l'Age d'Argent (44).

Sur le char Cupidon (décochant une flèche) se tient entre Vertu (la tête nimbée d'étoiles et survolée d'une colombe elle lit un livre et tient une couronne) et Volupté (jouant de la flûte, dans une pose langoureuse). Devant eux des jeunes gens (des *putti*) s'exercent à divers arts. Devant le char chevauche Art, noble nymphe, entre Ambition (tenant un caducée) et Folie (Temeritas, avec un tambourin et un luth).

---

(42) M. Henri Zerner a attiré notre attention sur cette série de 5 gravures, conservée à la Bibl. Nat., Estampes, Te 1, ff. 22-4. Nous reproduisons dans nos planches les 4 premières.

(43) Den Morghenstont lieflijck, en int aencomen, soet
Daer machmen tsmenschen kintsheyt wel bigelijcken
De vruecht der onnooselheyt, haer veel vromen, doet
Om dat therte gherust is en sonder beswijcken
Ist genaemt de gulden Eeuwe, niet om verrijcken.

(44) Ghelijck den Middach is in sijnen saisoene
Soo is de Ionghe Iuecht, fluerich in haren doene
Staet al euen groene, den Tijt is hun bequame
Soeckende wellusticheyt, lichtueerdich en coene
Dus is de silueren Eeuwe haren name.

Comme le Soir la Vieillesse est disgracieuse,
pleine de soucis et de sombres pensées.
Cette infirmité mène tout chacun à la mort
c'est pourquoi on l'appelle, à juste titre,
l'Age de Fer, capable de vaincre tout (45).

Sur ce char trône Avarice (amassant de l'or dans des sacs), entre Discorde (elle a une chevelure de serpents et ronge son cœur) et Maladie. Devant elles sont assis des vieillards faisant des comptes, achetant et vendant des rentes, occupés à formuler des lois et des statuts à l'intention de l'enfance et de la jeunesse. La maladie les prive de joie, nombre d'entre eux connaissent la douleur pour avoir mené une vie de débauche. (Un vieillard examine un parchemin, un autre écrit sur un livre de comptes; leur petite taille donne à penser que leur rôle était tenu par des enfants déguisés.) Devant le char chevauchent Souci (portant des clefs, des bourses, des cassettes, une lanterne) entre Deuil (avec une cagoule de pleureur, portant une torche funèbre) et Fraude qui offre d'une main de l'eau, de l'autre le feu comme dit le proverbe (46).

Les vers latins qui accompagnent les trois premières estampes, s'ils ne correspondent pas exactement aux vers flamands du livret, ne contiennent pas d'idée différente. Mais il est utile de reproduire ceux qui accompagnent les deux dernières estampes. Voici pour la quatrième :

Noctis ut in medio curas et corpora solvit
Prostratis terrae membris vis languida Somni;
Sic Mors cuncta vorat, relegunt exordia lapsu
Sic Parcae, sic Tempus edax, sic cana Vetustas.

Elle représente le char de la Nuit, traîné par deux bœufs montés par le Temps et la Mort (Fatum) dont l'un frappe avec sa faux, l'autre avec son dard. Dans le char, la Renommée assise sur un monde; devant elle les trois Parques. Le char passe sur des corps qui sont comme endormis car la mort est un sommeil. Parmi eux celui de la Fraude (la Vérité est fille du Temps). On reconnaît dans les bœufs noirs l'attelage traditionnel de la Mort dans les triomphes d'après Pétrarque et l'estampe combine trois de ces triomphes.

La cinquième s'accompagne de ces vers :

Cuncta ruent mundana semel, sunt subdita Christo
Cuncta Redemptori : grates persolve Tonanti
O mortalis homo, et dum Gratia dulcis abundat,
I, pete cum Christo coelestis gaudia vitae.

---

(45) Den Auondtstont ghelijct den Ouderdom kattijuich
Vol sorchvuldicheyts, en swaermoedighe sinnen
Dees becommeringhe maect elcken aflijuich
Daerom wordt sy ghenaemt naer trecht bekinnen
De yseren Eeuwe diet al can verwinnen.

(46) « In deene hant watere, in dandere vier draghen » : « porter le feu et l'eaue », Goethals, *Proverbes*, p. 62.

La composition s'organise autour d'une vision céleste du Père (à droite) et du Fils (à gauche) qui trônent sur des nuages, le Saint Esprit volant au-dessus d'eux. A leurs pieds le globe du monde renversé. Au-dessous, à droite, gisent l'Enfance, la Jeunesse, la Vieillesse, la Mort. Le sablier et la faux du Temps, le dard de la Mort, la trompette de la Renommée gisent à terre. Plus à droite s'ouvre la gueule de Leviathan, tandis qu'un ange entonne la trompette du Jugement. A gauche les trois Vertus théologales et la Grâce présentent l'Homme, les mains jointes, au Christ.

Pourquoi cinq gravures, et trois chars seulement, alors que les analogies entre les phases du jour, les saisons de l'année, les Ages du monde et les âges de l'homme que comporte ce thème traditionnel exigeraient le nombre quatre ? Sur chacune des quatre premières gravures figure un personnage portant trois signes du Zodiaque, et la mort est identifiée à l'hiver. La cinquième est une représentation de l'éternité après celle du temps dans les précédentes. S'il n'y a que trois chars nouveaux en 1562 cela s'explique sans doute par des raisons d'économie car, outre l'ommegang, un *Landjuweel* particulièrement somptueux avait eu lieu l'année précédente à Anvers. Les scènes que représentent les deux dernières gravures ne nécessitaient pas de chars spéciaux dans le cortège puisque le tableau traditionnel du Jugement dernier rappelait suffisamment au spectateur les fins dernières et donnait sa signification religieuse à l'ensemble.

La comparaison des âges de l'homme aux saisons est banale, le titre de deux belles compositions de Bruegel en fait usage : « Ver. Pueritiae compar » ; « Aestas. Adolescentiae imago » (47). Mais l'évocation du destin de tout homme place le cortège dans la perspective des moralités dont le thème le plus constant est le voyage de l'homme à travers la vie, le choix entre le vice et la vertu, le drame du salut et de la damnation. La mort armée d'un dard sommant l'homme de comparaître devant le tribunal en est un personnage fréquent. Significatif aussi est le rôle d'Avarice dans le troisième char : c'est un péché traditionnellement attribué aux vieillards, et le principal obstacle à leur salut dans les moralités. Nous retrouvons ici le thème majeur de l'attachement aux biens terrestres; il est traité ici avec une note de réalisme satirique qui va reparaître amplifiée dans l'ommegang de 1563.

1563. Folie humaine et connaissance de soi

La brochure qui le décrit, *Ordinantie van de nieu punten van onser Vrouwen Ommeghanck half Oogt. 1563.* commence par cette maxime :

(47) Publiées par J. Cock. La première est datée de 1570, mais le dessin de la deuxième est de 1558. Van Bastelaer, *Estampes de P.B.*, n° 200.

Si tout homme ne se cherchait pas lui-même,
méprisait l'avarice et son intérêt propre,
et ne faisait rien que ce dont il est capable,
se servant de sa raison et de son bon sens,
chacun en son état connaîtrait paix et tranquillité (48).

Le premier char a pour devise :

Chacun tire pour avoir le bout le plus long sans beaucoup de profit
car il ne fait que se tracasser et perdre son temps (49).

Devant le char s'avancent Richesse du Monde et sa servante Désir de Grandeur, et sur le char Avarice, Profit Privé, et Vaine Gloire, ainsi qu'un vieillard et un jeune homme qui se disputent une pièce de soie, chacun s'efforçant de la tirer à lui.

Aussi longtemps que la charrette de foin sera chargée,
chacun tirera mais sans se rassasier (50).

Telle est la devise du second char qui représente une charette de foin, sur laquelle est assis un satyre ivre, Attrait trompeur. Des changeurs d'argent, des usuriers, et autres parasites de la société tirent des poignées de foin, image du labeur inutile des hommes.

La tromperie aveugle si bien chacun avec une cape bleue
qu'il se cherche lui-même et ne se trouve pas (51).

déclare la troisième devise. Sur le char est assise Tromperie, qui porte une couronne de cheveux et un collier fait de trompettes et de lunettes. Profit privé, avec l'aide de sa servante Fausse pratique, couvre d'un manteau bleu Vieillard libertin et l'affuble de trompettes et de lunettes, tandis qu'un diable fait de même à Vieillesse décrépite et que deux colporteurs, à l'avant du char, vendent aussi trompettes et lunettes. Le char est couvert de pièges et d'hameçons et derrière s'avancent à cheval des dupes portant des capes bleues.

Chacun se cherche lui-même et tombe dans le malheur,
car il ne sait pas bien se regarder (52).

---

(48) Waert dat elck hem seluen niet en soechte
Versmaeyende ghiericheyt en eyghen baet,
En niet anders en dede dan hy en vermoechte
Redene ghebruyckende duer wysen raet
Soo had elck ruste en vrede in synen staet.
(49) Elck treckt om dlancxste tot cleynen profijt,
Want hy quelt hem seluen en verliest synen tijt.
(50) Soo langhe als den Hoywaghen is gheladen,
En sal elck met trecken hem niet versaden.
(51) Outbedroch elck met de blau Huycke soo verblint,
Soo dat hy hem seluen soeckt en niet en vint.
(52) Elck soeckt hem seluen en hy compt int verdriet,
Om dat hy hem seluen niet wel enbesiet.

Ces vers accompagnent le quatrième char où est assise Bonne opinion de soi, tenant un miroir nommé Présomption. Profit privé lui bande les yeux pour lui faire oublier la crainte de Dieu et la honte. Sur le char figurent aussi des représentants de divers commerces, qui se trompent les uns les autres. Derrière viennent des procureurs et des avocats en quête de bénéfice, et portant des paniers pleins de cheveux car plus on dispute plus il y a de profit.

Cinquième tableau :

> La chapelle finirait bien par se relever
> si chacun recherchait moins son propre profit (53).

Le char représente une chapelle détruite par l'incendie que réparent des couvreurs, des maçons, des vitriers qui cherchent eux aussi leur profit. Suivent des manœuvres et des artisans, puis un fermier poussant une charette avec un chargement de fagots et de tourbe, beau par dessus, vil par dessous.

Sixième char :

> Chacun a une pierre qui parfois le travaille
> et il n'en veut rien savoir tant qu'elle ne se manifeste pas (54).

Maître Charlatan opère Sans Cervelle de la pierre. Près de lui un médecin examine les urines, et une sorcière les mains de ceux que tourmente la pierre, qui se pressent pour être guéris cependant que Profit privé récolte l'argent. Suivent des personnages couverts de tiges de haricot, d'autres tout couverts de farine, tenant un moulin à la main, enfin un brasseur dont ceux qui souffrent de la pierre ont bu la bière pour leur dommage et pour l'avantage de Profit privé.

> Chacun souhaite le succès couronné de richesse
> Mais les vanités du monde ne sont que néant (55).

Sur le dernier char sont trois personnages : le Monde, dans son globe transparent, Vain Desir et Vrai Savoir. Vain Desir a devant lui une poignée de soleils, Vrai Savoir un miroir, avec une effigie de la mort au revers, sur lequel est écrit « Connais-toi toi-même ». C'est grâce à cette maxime que Chacun (Elck), qui précède le char, en est venu au repentir et à la sagesse.

Le Monde tire à la loterie et les numéros sortants sont des maximes que lit Vain Desir, mais dont Vrai Savoir nie la valeur. Ceci sert de prétexte à une nouvelle satire de la sottise et de la fraude universelles, puis à une chanson sur la vanité du monde. Suit alors un triomphe du Christ avec des jeunes gens et des jeunes filles portant des palmes, et le char du Jugement dernier.

---

(53) De Capelle soude wel weder op comen metter tijt,
Maer elck soeckt te seer sijn eyghen profijt.
(54) Elck heeft een Keyken dat hem somtijts quelt,
En hy en wilts niet weeten dan alst hem seluen melt.
(55) Elck hadde gheern gheluck met rijckdom bepeerelt,
Maer tis al niet de ydelheyt der Weerelt.

Van Bastelaer a eu le mérite de saisir le rapport d'une œuvre célèbre de Bruegel, *Elck* ou *Chacun* **(Pl. XXXVIII)**, avec les devises de cet ommegang (56). Le même personnage vieillissant, Elck, y est représenté à plusieurs reprises, en train de se chercher parmi des marchandises et autres « vanités ». Le globe du Monde, percé d'un trou qui en montre le vide intérieur, git aux pieds du Chacun qui est au premier plan et qui, lanterne en main, cherche un homme. Deux autres Chacun se disputent une pièce d'étoffe. Sur le mur est le portrait d'un fol se contemplant dans un miroir avec l'inscription « Nul ne se connaît » (Niemant en kent hem selven). L'estampe s'accompagne d'un quatrain latin et de deux huitains français et flamands, où l'on reconnaît trois proverbes qui servent d'inspiration à l'estampe et à l'ommegang :

Sur le monde un chacun partout cherche,
Et en toutes choses soysmesmes veut trouver
Vu qu'un chacun donques toujours se cherche,
Pourrait quelqu'un bien perdu demeurer ?

Un chacun pour le plus long tire aussy,
L'un par haut et l'autre par bas s'efforce,
Nul ne cognoist soysmesmes presque en ce monde icy :
Ce bien noté s'esmerveillez est force (57).

L'estampe fut publiée dans son premier état par Jérôme Cock, puis rééditée par Jean Galle avec diverses inscriptions, ajoutées en trois langues dans la gravure même, dont certaines « Le profit particulier » (Eyghen baet) et « Elck soekt sijn eyghen baet » achèvent d'établir un lien entre cette gravure et l'ommegang. C'est avec raison que van Bastelaer voit l'origine de Elck, personnage de l'un et de l'autre, dans Elkerlyc, protagoniste de la moralité du même nom dont l'expérience spirituelle entre dans une phase décisive lorsque, dans son voyage vers l'au-delà, il s'aperçoit que la société et les biens du monde l'abandonnent. *Elckerlyc,* dont le rayonnement fut considérable, aurait, dit van Bas-

(56) Dans van Bastelaer-de Loo, *Bruegel,* p. 90 et suiv. il cite les devises d'après *Refereinen en andere gedichten uit de XVIeeuw verzameld en afgeschreven door Jan de Bruyne,* éd. K. Ruelens, p. 63 (Publ. des Bibliophiles anversois, n° 4, 1879) mais ne semble pas avoir eu accès au livret. Le dessin original conservé au British Museum est reproduit dans *Bruegel,* et dans de Tolnay, *The Drawings of P.B.,* n° 55. Sur les deux états de la gravure voir van Bastelaer, *Estampes de P.B.,* n° 152. Exemplaires consultés, Bibl. Nat. Estampes, Cc 5, f. 27, gravures 32 et 33.

(57) Elck soect hem selven in alderley saken
Over al de werelt, al wort Ryghevloect,
Hoe can aan iemant verdwelt gheraken
Als elck selven nu altijt soeckt.

Elck trect oock om dlancste soomen hier siet
Deen van booen, dander van ondere.
Niemant en kent schier hem selven niet
Diet wel denmerct die siet groot wondere.

telaer, influencé les *spelen van sinne* qui furent représentées à Anvers en 1561 (58).

A Elckerlyc on tendait aussi un miroir, pour qu'il se connaisse et soit délivré de l'orgueil et de tous ses péchés. La signification du miroir est double et correspond aux deux manières de se connaître. La plupart y voient une apparence flatteuse et c'est pourquoi il est attribut de l'Orgueil, mais il renseigne quelques-uns sur leur véritable nature et c'est pourquoi celui qui est placé devant Vrai Savoir se double d'une tête de mort (59).

A côté du *Nosce teipsum* l'ommegang fait place à de joyeux proverbes sur la folie humaine. La scène des manteaux bleus et des lunettes s'offre à nous comme un rébus. Les proverbes mis en tableaux peints ou vivants ressemblent, par ce qu'ils ont d'énigmatique au premier regard, à des emblèmes de caractère populaire, et leur absurdité immédiate en fait des images appropriées d'un monde renversé.

D'une femme qui trompe son mari on dit qu'elle l'entoure d'un manteau, d'une « huque » bleue. L'expression « de blauwe huycke » est alors si courante qu'elle figure dans le titre des séries de proverbes gravés ou édités par J. van Duetecum, Theodore et Jean Galle (60). Les lunettes sont aussi symboles de fourberie, par suite d'un jeu de mot dont « trompette » fournit l'équivalent français, car « brillen », lunette, veut aussi dire « tromper ». Le colporteur qui amuse, et souvent abuse, les badeaux, peut aisément devenir marchand de lunettes. *La Fraude,* dans *Divitum misera sors* de van Heemskerck, porte un éventaire garni de lunettes, et son beau masque cache un visage cornu. Dans une autre gravure on trouve des diables colporteurs qui vendent des babioles et des lunettes (61). Dans la *Fête des fous* (62) de Bruegel on voit un personnage qui offre des lunettes **(Pl. XXXIX, fig. 2)** et on peut lire dans la pièce de vers qui accompagne l'estampe :

> l'un vend des trompettes et l'autre des lunettes
> dont il gratifie beaucoup de sotte bolle.

Les allusions aux sots qui achètent des lunettes, à ceux qui ont reçu un coup d'aile de moulin ou sont couverts de farine, à ceux qui souffrent d'une

(58) Il en existe une version anglaise, *Everyman,* qui lui a peut-être servi de modèle, et dont la signification tragique est examinée par J. Jacquot dans « Théâtre médiéval et tragédie élisabéthaine », à paraître dans *Le théâtre tragique,* en préparation aux éditions du C.N.R.S.

(59) On connaît sa place à côté de celle-ci dans les *memento mori.* Dans la *Madeleine repentante* de Georges La Tour au musée de Besançon, la tête de mort se reflète, pour le spectateur, dans le miroir où la pénitente regarde son visage.

(60) Van Bastelaer-de Loo, *Bruegel,* pp. 81 et suiv.; Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'ancien,* Bruxelles, 1935, pp. 23-4, 65, 76-7. La femme mettant la huque bleue à son mari figure dans le grand tableau des *Proverbes* au Musée de Berlin, 1559, et dans l'estampe de Fruytiers, « les abus du monde renversé ». De Tolnay, *opus cit.,* fig. 15 et 18.

(61) Il s'agit d'une allégorie de l'Ame chrétienne résistant aux tentations : d'un côté le Monde, la Chair, la Richesse, l'Honneur, de l'autre les diables colporteurs. « A. Hubert excud. ». Bibl. Nat. Estampes, Te 1, f. 97.

(62) Gravée par P. van der Heyden pour J. Cock, Van Bastelaer, *Estampes de P. B.,* n° 195.

pierre dans la tête, sont nombreuses dans les chansons du cortège du *landjuweel* anversois de 1561, et dans les sotties qui y furent jouées (63).

L'excision de la pierre de folie est souvent représentée dans l'art flamand, et on la retrouve jusque dans le décor architectural du palais des Princes-Evêques à Liège (64). Deux gravures de Bruegel s'en inspirent, *Le Doyen de Renaix* et *La Sorcière de Malleghem* (65). Toutes deux sont antérieures à notre ommegang et grâce à la seconde **(Pl. XXXIX, fig. 1)** on peut se faire une idée de ce que représentait le char correspondant. On y distingue les mêmes allusions proverbiales à la folie : les tiges et cosses de haricot qui sortent de l'œuf vide (66) et à l'arrière-plan des personnages transportant des sacs au moulin. On reconnaît aussi dans le Monde tirant à la loterie, avec le globe transparent qui l'enserre, le personnage qui figure, « renversé », dans le grand tableau des *Proverbes,* et qu'on retrouve dans d'autres compositions célèbres. Le deuxième tableau montre enfin que le proverbe qui avait donné naissance au *Char de foin* de Jérôme Bosch, « Le monde est un mont de foin, chacun en prend ce qu'il en peut saisir », continuait à circuler et à servir de thème à la satire morale. Et l'on sait que les volets fermés du célèbre tryptique du Prado représentent un fou errant d'un pas incertain par les chemins du monde.

1564. Le bon et le mauvais usage des richesses

Les organisateurs du cortège de 1563 voyaient dans la recherche de l'intérêt privé la cause des maux du temps. Ils désignaient le remède, une meilleure connaissance de soi, née d'une méditation sur les fins dernières. Et pour faire passer ce sermon austère, ils l'accompagnaient d'une joyeuse satire de la sottise et de la fraude, où nous reconnaissons en passant quelques scènes de genre des peintres et graveurs du temps : le charlatan, l'avocat des mauvaises causes, le vieillard amoureux. Ils pensaient que de modestes exigences, la pratique de la charité, le détachement à l'égard des biens, contribueraient à résoudre les conflits sociaux.

Une brochure, *Ordinantie inhoudende de nieu Poincten van den Heyligen Besnijdenis Ommeganck, der stadt Antwerpen, gheschiet inden Iare 1564,* décrit

(63) Cf. van Bastelaer-de Loo, *Bruegel,* pp. 94-101.

(64) M^me^ S. Collon-Gevaert, « L'Eloge de la Folie et le palais des Princes-Evêques à Liège », communication au 2^e^ congrès des Historiens de la Renaissance. C'est le sujet d'un tableau faussement attribué à Bosch du Musée d'Amsterdam, et d'une toile de Jan van Hermessen au Prado. En Allemagne Hans Sachs le porte à la scène dans un de ses *Fastnachtspiele : Das Narren schneiden.* (F. Mosse et al., *Histoire de la Littérature allemande,* 1959, p. 242).

(65) Cette dernière gravée par P. van der Heyden pour J. Cock, est datée de 1559. C'est à Renaix qu'étaient conservées les reliques de saint Hermès, invoqué contre la folie. Malleghem veut dire « village de la sottise ».

(66) Cf. l'un des *Douze proverbes flamands :* « Le fol couvant un œuf vide », van Bastelaer, *Estampes de P.B.,* n° 182 et Goethals, *Proverbes,* p. 59, « De boonen bloeyen, de solten groeyen » : « Quant les febves sont flories, les sots commencent leurs folies ».

l'ommegang de l'année suivante. L'inspiration religieuse subsiste, mais l'attitude à l'égard de la richesse se modifie : loin de la condamner on l'exalte, et on en flétrit seulement le mauvais usage. Nous avons décrit dans la précédente étude le Théâtre du Monde et le Palais des Nations, qui célèbrent les avantages des échanges internationaux. Le troisième char est consacré à la prospérité qui résulte du commerce et des métiers. Il réunit autour d'une Corne d'abondance les trois Naïades, nymphes de la richesse, qui font bon accueil à Hospitalité, Gaîté et Joie. Puis vient la Maison des Métiers, qui est surmontée des symboles de la religion. Bien Commun y trône sur un siège d'or, elle a sur ses genoux sa fille Richesse, qui tient deux bourses d'or, l'une pour l'indispensable, l'autre pour les plaisirs honorables. Utilité, Raison, Concorde sont à ses côtés.

Derrière ce tableau qui montre la voie honorable à la réussite commerciale, vient son complément, la voie du déshonneur et de la ruine. Y figurent Ignorance, Fausse Opinion, et les passions mauvaises sous les traits des Furies. Sur un autre char Bien Commun, enserré dans les liens d'Abus, se voit menacé de la verge Rigueur par Obstination. Mais ce manque de charité est puni, et le Temps s'empare de la verge pour frapper Obstination.

Chacun des tableaux s'accompagne d'une citation et l'on se réfère plus particulièrement au chapitre 28 du *Deutéronome,* où Moïse prédit aux Hébreux que s'ils écoutent la voix du Seigneur, il leur accordera en abondance tous les fruits de la terre et bénira les travaux de leurs mains, mais que s'ils ne veulent pas l'écouter, il les accablera de malédictions. Si donc le sentiment religieux demeure vivace l'attitude n'est plus celle de l'année précédente, on attend de la Providence une justice distributive dès ce monde, la félicité terrestre comme récompense de la droiture, et l'on n'est pas loin de considérer la prospérité comme un signe de la faveur du Ciel.

1566. Appel à la foi chrétienne pour conjurer la discorde civile

Cet optimisme ne subsiste pas dans le cortège que décrit la brochure suivante : *Ordonantie inhoudende de niew Poincten vanden Ommeganck halff Oogt, Anno .1566. ghenaempt den Tijt present.* Mais la même confiance reste mise dans la parole divine et l'Orateur qui présente les tableaux annonce que Dieu agit à travers le temps et que sa grâce finit toujours par se manifester. Défilent alors Temps présent, et, sur le Théâtre du Monde, Europe, Asie, Afrique et Amérique qui sont en aussi piteux état que lui. La faute en est à Cupidité terrestre qui chevauche derrière, avec Nature déréglée (qui donne une pierre à un pauvre et du pain à un chien) et Tyrannie cruelle (sous l'aspect d'un foudre de guerre qui menace Temps présent).

Vient ensuite la caverne de Discorde qui, assise à son rouet, forme un fil auquel trois de ses ministres s'efforcent de prendre le Monde, que Violence et

Opinion diverse font tourner dans le mauvais sens. A ses pieds gisent plusieurs nations déjà prises dans ce fil.

Puis vient le char de la Providence devant lequel chevauchent Sage Conseil tenant un livre, Examen prudent (compulsant de vieux documents), Société unanime portant un faisceau de flèches lié par des branches d'olivier et orné d'emblèmes des métiers. Ordonnance divine trône sur le char entre Etat ecclésiastique, qui tient le glaive de la parole de Dieu et l'Evangile, et Autorité civile portant le glaive de Justice et les tables de la Loi. En avant du char le Monde et les Nations, de plus en plus empêtrés dans le fil, implorent qu'on les délivre, ce que voudraient bien faire Prière fervente et Foi constante.

Espérance, Humilité, Ferme confiance précèdent le char de la Grâce qui triomphe, dans ses vêtements de couleur céleste, entre la Raison et l'Amour.

Cette énumération peut paraître lassante; il y a tout de même quelque chose de touchant, par sa maladresse même, dans cette multiplication des allégories en un effort pour opposer à la menace des troubles civils un rappel des principes de la religion chrétienne. A la révolte nobiliaire contre les rigueurs qu'impose aux Pays-Bas un prince qui fait de plus en plus figure d'étranger tend à se joindre en effet la révolte ouvrière qu'exaspère la cherté des vivres. Et comme si souvent en ce siècle le conflit politique et social risque de se doubler d'une guerre de religion.

Comme dans le cortège précédent, les citations bibliques sont nombreuses. Elles ne sont pas toujours aisées à interpréter. Il n'est pas douteux que les organisateurs conseillent la soumission aux autorités. Mais dans quel sens fait-il comprendre l'allusion à Josias, (IV, *Rois,* 22) qui mit fin au culte de l'idole de Baal rendu dans le temple même du Seigneur, et dont la piété suspendit la colère divine ? Ce qui ressort plus clairement, c'est l'accent mis sur la *foi,* dans toutes les citations qui accompagnent le triomphe de la Grâce.

*
* *

Durant les quelques années qui séparent la paix de Cateau-Cambrésis des troubles religieux et sociaux de 1566 et de la terrible répression du duc d'Albe, les ommegangs s'organisent sur des thèmes qui correspondent aux préoccupations majeures des Anversois. Celui de 1559 exprime avec quelque truculence la joie de retrouver la sécurité et l'abondance, mais les suivants cherchent à tirer des événements un enseignement.

Celui de 1561 établit un lien entre l'accroissement des biens, avec les passions qu'il engendre, et le déclanchement des guerres. Le cycle qui fait succéder la guerre à la paix, la pauvreté à la richesse, fournit le schéma d'un spectacle allégorique d'où la satire de la cupidité et de la fureur guerrière n'est point absente, et dont l'objet paraît moins de prêcher la résignation que de provoquer une régénération morale, seule capable de rompre le cercle fatal.

L'ommegang de 1562, moins ambitieux, met en scène le cycle des saisons de la vie, que chaque génération est appelée à parcourir, et se termine, comme

le précédent, par un appel à la contemplation des fins dernières, pour que chacun, mettant sa propre vie dans la véritable perspective, renonce aux vices dont il risque de devenir l'esclave.

C'est un message du même ordre que, par le truchement des proverbes populaires, cherchent à transmettre les organisateurs du cortège de 1563. Cette fois ce sont les divers aspects de l'égoïsme et de la folie qu'ils mettent en scène, pour les opposer à la sagesse du « connais-toi toi-même ». Que chacun se montre plus consciencieux, plus désintéressé et tout ira mieux dans la société. L'ommegang de 1564 tempère ce que pouvait avoir d'excessif, dans le précédent, la condamnation de toute poursuite des biens du monde. Leur acquisition peut se concilier avec la justice et l'honnêteté, ce sont les abus qui conduisent au désordre et à la ruine. L'accroissement des richesses paraît remettre en question le sens même de l'existence. Il s'accompagne d'une crise morale mais aussi de la recherche d'un nouvel équilibre, d'une réadaptation aux conditions nouvelles qui avait été l'un des soucis des humanistes et dont témoignent ces spectacles populaires.

On saisit l'importance de cet ensemble de thèmes dans une cité dont la prospérité était liée à l'essor du commerce mondial, donc à la liberté des échanges et à la paix, mais que sa position bancaire entraînait à jouer un rôle décisif dans le déclanchement et la conduite des guerres. Ce qui nous étonne, au premier abord, c'est de voir ces problèmes, si proches de ceux de notre monde moderne, posés dans un langage allégorique qui n'a pas sensiblement évolué depuis le Moyen Age, bien qu'on discerne un renouvellement des formes et du style.

Les rapports entre la mise en scène de ces théâtres sur chars et l'œuvre d'un artiste comme van Heemskerck montrent que les inventions des Chambres de Rhétorique étaient moins froides et abstraites que nous ne le supposions, ou du moins pouvaient être transposées dans le domaine plastique avec une liberté et une fantaisie plus grandes que ne semblaient le permettre les conventions du genre, la fixité des personnages et de leurs attributs. Les éléments bruegeliens de la fête se situent sur un tout autre registre : ici domine la transformation de la réalité en fantasmagorie, la *reductio ad absurdum* du monde physique par les proverbes du monde renversé. Mais allégorie et proverbe rendus sensibles ont ceci de commun qu'ils nous proposent une vision insolite, énigmatique, des choses, qu'ils nous font aller du non-sens apparent au sens latent. Et il faut croire que ce jeu du déchiffrement était stimulant pour l'esprit de tous puisqu'il constituait le plaisir essentiel de ces spectacles de rue.

Plaisir qui reste associé à des préoccupations religieuses et morales, et plus que jamais dans l'ommegang de 1566, qui tente de conjurer le spectre de la discorde civile et de l'intervention étrangère. Les Pays-Bas entrent en effet dans une période de luttes dont l'enjeu est la liberté de conscience et l'indépendance nationale, période douloureuse au cours de laquelle le sac d'Anvers par les Espagnols portera un coup terrible à la prospérité de la cité.

APPENDICE

Le cycle des vicissitudes humaines

Des vers décrivant la généalogie morale qui fait succéder la guerre à la prospérité, et la paix à la pauvreté, sont cités par Clément Marot dans son « Epistre en prose à ma dame d'Alençon touchant l'armée du Roy en Haynault ». Après une description émouvante des horreurs de la guerre, il s'adresse en ces termes à Marguerite, duchesse d'Alençon :

> Mais nostre espoir par deça est que les prières d'entre vous, nobles Princesses, monteront si avant es chambres célestes, qu'au moyen d'icelles la tressacrée fille de Jesus Christ, nommée Paix, descendra trop plus luysante que le soleil pour illuminer les regions galliques [...]. Ainsi, bien heurée Princesse, esperons nous la non assez soudaine venue de Paix, qui toutes foys peult finalement revenir en despit de guerre cruelle, comme tesmoigne Minfant en sa comédie de Fatale Destinée, disant :
> Paix engendre Prospérité... (1).

Suivent les vers que reproduit exactement Goedthals dans le « proverbe » que nous avons cité, et qu'il emprunte très probablement à Marot. L'auteur de la pièce aujourd'hui perdue, la *Fatale destinée,* est apparemment David Minfant ou Meffant, gouverneur de Dieppe. Et le *De nobilitate et rusticitate dialogus* de Felix Malleolus ou Hemmerlein a été proposé comme sa source probable (2). Il est difficile de l'affirmer, mais ce traité est l'élaboration la plus ancienne de ce motif du « circulus » que nous ayons pu trouver; elle remonte au milieu du XV^e^ siècle (3).

Au ch. xxi, Nobilis, défendant la légitimité des titres nobiliaires, s'efforce de répondre à Rusticus qui tire argument de l'ascension et de la chute de nombreuses familles seigneuriales. Partant du schéma classique de la roue de la Fortune qui élève et abaisse les puissants, il examine les causes qui produisent ce mouvement, citant Sénèque et Boèce, et plus encore la Bible et les pères de l'Eglise (avec une préférence marquée pour saint Grégoire). Il est soucieux de préserver à la fois la Toute-Puissance divine et la liberté humaine, de distinguer entre les causes premières et les causes secondes. Les événements de l'histoire correspondent à un ordre providentiel, en même temps les passions humaines en sont un élément moteur. Ceci l'amène à décrire longuement les générations successives qui font passer l'homme et la société par les six états que nous connaissons : Richesse, Orgueil, Guerre, Pauvreté, Humilité, Paix. Une gravure illustre ce passage (fol. 77^r^), elle représente une grande roue à six rayons, à chacun desquels correspond une roue plus petite qui fait se mouvoir la suivante. Malleolus multiplie les exemples historiques et conclut que la recherche d'une condition moyenne et la pratique de la vertu nous permet d'échapper au cycle fatal.

---

(1) *Œuvres,* éd. Georges Guiffrey, mise à jour par Robert Yves-Plessis, 1936, vol. 2, pp. 53 sq.
(2) *Ibid.,* p. 57, n. 1.
(3) En voici le titre d'après un incunable de la Bibliothèque Nationale (Fol. Rés. F. 118) : *Felicis malleoli. vulgo hemmerlein : Decretorum doctoris iureconsultissimi. De Nobilitate et Rusticitate Dialogus. Sacre Theologie : iurium : Philosophorum et poetarum sententiis : hystoriis et facetiis refertissimus.* Selon la page de titre : « Vixit Foelix iste Malleolus circa annum domini 1444 ».

Il s'agit donc de l'invention d'une variante plus complexe de la roue de la Fortune, et d'une spéculation qui se rattache à l'énorme littérature sur cette déesse (4), dont le chant vii de l'*Enfer* contient une évocation mémorable (61-96). Dante la compare aux ministres de la Volonté suprême qui font se mouvoir les sphères dont se compose l'univers : elle préside aux changements qui font passer les biens et le pouvoir d'une nation à l'autre. Le commentaire de Francesco da Buti fait allusion en cet endroit à un cycle analogue à celui de Malleolus, mais plus complexe encore puisqu'il fait intervenir l'impatience, qui engendre la guerre, et la patience, mère de la paix :

Ma nelle città e nelle provincie manifestamente si vede questa revoluzione : imperò che, quando le provincie sono venute, per le mutazioni della fortuna, in povertà, diventano umili : l'umiltà dona pazienzia; la pazienzia dona pace; la pace, ricchezza; la richezza superbia; la superbia, impazienzia; la impazienzia, guerra; la guerra povertà et la povertà poi umilità, e così si va in circulo (5).

Le texte s'accompagne d'une illustration représentant une roue à huit rayons entre lesquels s'inscrivent les noms correspondants. Le *Liber Fortunae* de Jean Cousin, suite de dessins emblématiques, contient une roue de Fortune du même genre où les personnages : Richesse, Orgueil, Guerre, Pauvreté, Humilité, Paix, sont représentés avec leurs attributs traditionnels (6). Cette interprétation allégorique est intéressante parce qu'elle se situe au milieu du xvi^e^ siècle, à une date proche de celle de notre ommegang et de la suite gravée de van Heemskerck. Mais dans ceux-ci le schéma des triomphes successifs se substitue à celui de la roue.

Martin de Vos, peintre anversois qui après un séjour à Rome s'établit définitivement dans sa ville natale en 1538 où il travailla jusqu'à sa mort en 1603, est l'auteur d'une nouvelle suite d'estampes sur le « Circulus vicissitudinis rerum humanarum », éditée par Philippe Galle et gravée par Jean Collaert, C. de Mallery et Théodore Galle (7). Elle s'accompagne de vers latins de Cornelius Kilianus Dufflaeus (Cornelis van Kiel) qui a écrit beaucoup de légendes versifiées pour les gravures anversoises (8). Martin de Vos renonce au motif des chars de triomphe et représente les mêmes personnages allégoriques trônant dans un décor approprié; de ce fait son œuvre est plus statique, moins dramatique que celle de van Heemskerck.

Ce schéma circulaire servant à rendre compte des événements de l'histoire humaine

---

(4) Voir notamment H. R. Patch, *The Goddess Fortune in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

(5) Francesco Da Buti, *Comento sopra la Divina Comedia*, Pisa, 1858, vol. I, p. 214.

(6) Bibliothèque de l'Institut, Ms 1910, f. 266^v^-269^r^; éd. fac-similé par Ludovic Lalanne, 1883, pl. 119.

(7) Cabinet des estampes, Te 5, ff. 110-113. Hollstein ne paraît avoir eu connaissance que de la dernière de ces 8 gravures, *opus cit.*, vol. XI, p. 168. — Martin de Vos contribua aux décors des fêtes anversoises : voir l'article d'Antoinette Doutrepont, « Martin de Vos et l'Entrée triomphale de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers en 1594 ». *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* (XVIII), 1937. — Deux gravures de de Vos, les chars des sept Vertus et des sept Péchés, représentent vraisemblablement des scènes d'ommegangs (« M. de Vos invent. Pet. Cool. Sculp. Ioannes-Baptista Vrints excudit », Cabinet des Estampes, Te 1, f. 25). Quatre autres gravures « Trium Humani generis ordinum sive statum, ecclesiastici videlicet, regii et plebeii graphica delineatio. Martin de Vos inven. Servaes Vacuen sculp. » (Cab. des Est., Cc 20, ff 23-4) représentent des chars triomphaux de l'Eglise, de la Monarchie et du Peuple : ces trois états sont réunis dans un quatrième char guidé par les Vertus théologales. L'esprit est assez voisin de celui de l'ommegang de 1566.

(8) Cf. *Kilianus latijnsche gedichten*, éd. Max Rooses, Antwerpsche Bibliophilen, vol. 6, 1880.

a dû faire l'objet d'une transmission continue, bien que nous n'ayons pu isoler que quelques chaînons intermédiaires. Nous le voyons reparaître à la fin du siècle, en Angleterre, où il fournit la structure d'une pièce de théâtre, *Histrio-Mastix,* publiée en 1610, à laquelle George Chapman paraît avoir contribué, et qui fut vraisemblablement remaniée par John Marston (9). Elle développe le thème du « circulus » sous la forme d'une série de triomphes allégoriques, qui alternent avec des scènes où l'on voit différentes classes, nobles, bourgeois de robe et marchands, s'abandonner aux plaisirs frivoles ou à l'appétit du gain, au lieu de cultiver les arts libéraux. Ces classes entrent en conflit, les pauvres se soulèvent, et l'intervention étrangère met le comble au désordre. Les mésaventures d'une troupe de comédiens de bas étage sont mêlées à la description de ces convulsions sociales, tandis qu'un poète philosophe, dont les conseils n'ont pas été suivis, tire la morale des événements. Cependant l'humilité prépare le retour de la paix et la pièce se termine par une apothéose de la reine Elisabeth sous les traits d'Astraea. La pièce est intéressante parce qu'elle contient des éléments de *pageantry* et de *masque* dans le goût des spectacles des Ecoles de droit (Inns of Court), mais aussi des traits réalistes qui annoncent la comédie de mœurs.

Il n'est pas impossible que le ou les auteurs se soient inspirés d'une des deux représentations gravées du « circulus », voire du livret de l'ommegang de 1562. A défaut d'une correspondance rigoureuse il existe une analogie entre les groupes de figures qui accompagnent chacun des principaux personnages allégoriques dans l'ommegang et dans la pièce (10). Mais il faut supposer encore d'autres intermédiaires, et espérer que l'on découvrira d'autres mises en œuvre dramatiques du thème : celui-ci a-t-il été réemployé après 1561, dans les représentations données par les Chambres de Rhétorique ?

(9) Cf. Jean Jacquot, *George Chapman,* Paris, Les Belles-Lettres, 1951, pp. 285-90.

(10) Par exemple, dans cette dernière : Pride, Vain-Glory, Hypocrisy, Contempt; War, Ambition, Fury, Horror, Ruin; Poverty, Famine, Sickness, Bondage, Sluttishness. Les sept Arts libéraux qui, dans la pièce, accompagnent la paix, ne sont personnifiés ni dans l'ommegang, ni dans les gravures (qui y font pourtant allusion), mais les sept Arts, dans la gravure flamande, font l'objet de nombreuses suites gravées, notamment par Frans Floris et Martin de Vos.

ENTRÉES ET FÊTES ESPAGNOLES AU XVI[e] SIÈCLE [1]

par C. A. MARSDEN
Newton Hall, Cambridge

Je parlerai principalement de l'Entrée triomphale en Espagne au XVI[e] siècle, mais j'essaierai aussi de donner une vue d'ensemble des autres spectacles qui se rattachaient à celle-ci, et qui, tout en restant traditionnels, assimilèrent au cours du siècle, dans leur composition, des idées nouvelles qui influençaient alors les fêtes, et l'art en général, dans d'autres pays d'Europe.

En traitant de ces spectacles secondaires, et aussi, plus longuement, de la procession royale, des arcs de triomphe, et des autres décorations, je m'efforcerai de présenter une synthèse générale de ce qu'il y avait de mieux réussi, de plus caractéristique dans les fêtes espagnoles, et d'établir des points de comparaison avec celles des autres pays européens. Il m'a semblé que, les fêtes espagnoles étant si mal connues, il fallait adopter ce mode de présentation, malgré les risques qu'il présente, vu le temps dont je dispose. Puisque les fêtes espagnoles ne changent pas d'une manière fondamentale au cours du XVI[e] siècle, je me permettrai de passer, au besoin, d'un bout du siècle à l'autre, ou de Valence à Lisbonne.

Ces fêtes, ces entrées triomphales n'ont pas suffisamment attiré l'attention des historiens. A part la Bibliographie d'Alenda y Mira (2), je ne connais qu'un livre moderne, sérieux, qui traite de ce sujet, celui de S. Carreres Zacarés (3).

Les descriptions originales de la première moitié du XVI[e] siècle sont d'ailleurs extrêmement rares. Une grande partie est restée manuscrite, d'autres n'existent plus que dans les bibliographies, tous les exemplaires ayant disparu. Pour certaines fêtes, il y a davantage de descriptions en langues étrangères qu'en espagnol. Le

(1) Cette étude fut présentée au cours du Stage international du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, à Tours, juillet 1959. Elle réunit les premiers résultats de recherches que l'auteur poursuit dans un domaine peu exploré et il a paru utile de la reproduire ici. Elle fait l'objet de quelques commentaires dans le dernier chapitre de ce livre. J. J.

(2) J. Alenda y Mira : *Relaciones de Solemnidades...*, Madrid, 1903.

(3) S. Carreres Zacarés : *Ensayo de una Bibliografia de Libros de Fiestas celebradas en Valencia.* Valencia, 1925. Tiré à 75 exemplaires seulement.

couronnement de Charles Quint à Valladolid fut décrit en français par Louis de Garnode : la version espagnole, si elle existait, n'a pas trouvé d'imprimeur. Pour le mariage de Charles Quint à Séville, nous avons par chance le texte espagnol, reproduit dans l'Histoire de Séville de Ortiz y Zúñiga — mais les versions italiennes et allemandes se trouvent assez facilement dans les grandes bibliothèques. Durant le premier quart du XVI^e^ siècle, la coutume ne s'était pas encore établie en Espagne d'imprimer ces journaux de Cour qu'étaient en fait les livrets d'entrée. Aussi tard que 1572, l'auteur du livret de l'entrée d'Anne d'Autriche à Ségovie croit nécessaire de s'excuser d'avoir entrepris la tâche que lui avait proposée le Conseil de la Ville. Pourtant, dit-il, à cette époque, « il n'y a rien de nouveau, ni de nuisible à imprimer et publier les relations des fêtes », et on a « consacré des volumes entiers » à décrire les « Triomphes et autres genres de réjouissances et de spectacles » (4). Cependant, durant la seconde moitié du siècle, les « Descripciones » se multiplient : pour l'entrée et les fêtes de Valence, en 1599, il existe 26 relations imprimées.

Mais, si les livrets deviennent plus nombreux, on n'en trouve pas qui soient illustrés — sauf un parmi ceux que j'ai pu consulter, dont les illustrations, des arcs de triomphe, ne sont que des bois grossiers qui n'aident aucunement à comprendre l'architecture ou la distribution des ornements allégoriques et mythologiques.

Si l'Espagne est en retard sur d'autres pays d'Europe pour ce genre de publication, elle l'est aussi dans le développement de ses fêtes. Il est important de se rappeler que l'Espagne fut en état de guerre presque continuelle jusqu'à la fin du XV^e^ siècle. Et bien que certaines villes, comme Séville et Valence, eussent une tradition longue et ininterrompue de civilisation, de culture — et de fêtes —, la plupart des cités espagnoles n'étaient en fait que des villes-frontière. Si nous cherchons une tradition comparable à celle de la Florence des Trionfi, nous ne la trouverons pas. Certes, on peut en rencontrer les éléments — les chars, les arcs, etc. — mais sporadiquement. La tradition festivale qui provient du Moyen Age est une tradition de fêtes populaires, qui, d'ailleurs, survit encore aujourd'hui.

Cet état de choses apparaît clairement lors du premier voyage de Charles Quint en Espagne. En septembre 1517, la flotte royale qui amenait le jeune roi d'Espagne aborda en la petite ville de Villaviciosa. Charles et sa Cour débarquèrent, et après un repos mérité (il y avait eu de violentes tempêtes pendant le voyage), commencèrent le voyage à travers l'Asturie pour arriver enfin à Valladolid. Laurent Vital, gentilhomme de la garde-robe de Sa Majesté, nous a laissé un journal très personnel (5) des événements de ce voyage et des coutumes asturiennes aussi bien que des fêtes qui furent offertes au jeune Charles. Il trou-

(4) Iuan Fernandez de Herrera : *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a ... doña Anna de Austria...* Alcala, 1572, f. A3^v^.

(5) M. Gachard : *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas,* t. III. Bruxelles, 1881.

vait que, bien que d'un grand intérêt, ces fêtes n'étaient rien au prix de celles de « par decha », c'est-à-dire des Pays-Bas. A Villaviciosa il y eut une course de taureaux (Gachard, p. 83); à Llanes, les rues et certaines des maisons avaient été couvertes d'herbes fraîches et de verdures, et il y eut une autre course de taureaux, moins réussie que celle de Villaviciosa (pp. 102-3); à Colombres il y eut une danse sauvage conduite par une vieille fille dont le nez « dégouttoit parfois » de sueur, « non de roupies procedant de refroidissement, pour l'entente qu'elle avoit de faire de plus en plus fort » (p. 111); à San Vicente encore une course de taureaux, et une danse de jeunes filles vêtues « à la Morisque » (p. 115); et tout le long de ce voyage il y avait de pareils divertissements où le roi et sa Cour trouvèrent « bon passe temps pour rire ». A Aguillar, l'évêque vint à la rencontre du roi, qu'une escorte militaire accompagna dans la ville (p. 126).

A Valladolid, une des plus grandes villes d'Espagne à cette époque, il y eut une grande procession pour accueillir le roi. Plus de 6.000 personnes, militaires, religieuses et nobles, dans cet ordre, précédaient le roi qui, monté sur un magnifique cheval, tellement fougueux qu'il « avoit toujours les pieds en l'air », avançait majestueusement sous un palio, qui, selon Vital, n'aurait coûté que 12 florins, et dont les bâtons argentés avaient été prêtés par un des écuyers du roi. Charles, dans son magnifique costume, éblouissait tout le monde car on n'avait jamais vu pareille splendeur. Et Vital nous dit que, s'il avait reçu deux ducats pour chaque demoiselle qui aurait aimé se retirer avec le jeune prince, « a gourdinette », « pour de luy recepvoir ung amoureux baiser », il aurait été riche pour le reste de ses jours.

Mais si Charles était resplendissant, la ville ne l'était pas du tout; en tout cas l'on ne pouvait comparer son faste avec celui que les cités flamandes réservaient à leur prince naturel. Il y avait à l'entrée de cinq ou six rues, « des portes legerement faictes et estoffees et des personnages accoustrez representans des histoires mentionnees en certains escripteaulx en lengaige castillan ». Il y avait aussi des tapisseries sur certains murs, mais la rue laissait beaucoup à désirer, « si allait-on en la fange jusqu'aux chevilles ». Bien qu'il fît noir lors de l'entrée, l'unique éclairage était celui des torches que portaient les soldats de la maison du roi. Et sans vouloir sous-estimer la froideur naturelle avec laquelle le peuple de Valladolid accueillait un prince étranger qui devait être son roi, nous pouvons dire avec Vital, au sujet des décorations dans les rues, que « ce n'estoient pas grant chose a cause que en telle besoigne ne sont pas accoustumes » (pp. 150-5).

Les jours suivants, on donna en l'honneur du roi des jeux de « cañas », et un tournoi, où il fit une magnifique entrée en lice, et dont la brutalité et le nombre des blessés suscitèrent cette observation : « bien que les tournois ne fussent pas dignes d'être pris au sérieux, pourtant, comme des passetemps, il ne fallait pas les prendre à la légère » (6).

(6) Sandoval : *Primera parte de la vida y hechos del Emperador Carlo Quinto*, Valladolid, 1604, f. 68.

Nous avons dans cette première entrée de Charles Quint tous les éléments traditionnels des fêtes espagnoles qui accompagnent l'entrée royale : ces danses, tournois, courses de taureaux, jeux de cañas en constituent une partie toujours très importante.

La plupart des danses sont traditionnelles, et on les rencontre partout en Europe à cette époque. Pourtant deux formes espagnoles sont dignes de notre attention. La Morisca figurait une bataille rituelle : l'Eté contre l'Hiver, les Vices contre les Vertus, etc. En Espagne, au XVI^e siècle, elle représentait surtout le conflit entre les chevaliers chrétiens et leurs ennemis maures. Pour nous, leur intérêt réside dans les costumes que portaient les danseurs, et dont l'exotisme pittoresque contribua sûrement à répandre ce goût des costumes arabes qu'on rencontre en Europe au milieu du XVI^e siècle.

Les Indiens du Nouveau Monde introduisent aussi un élément d'exotisme. A Tolède, pour la fête de l'Assomption, en 1525, il y avait une danse de 4 sauvages, 4 nègres et 4 amazones. Les nègres avaient un roi, de même que les amazones (7) ! En 1585, pour la même fête, il y avait une danse de 8 Indiens, vêtus de drap d'or et d'argent, et qui avaient le visage doré. Ils portaient des manteaux de taffetas de plusieurs couleurs, des miroirs sur la poitrine, des bijoux aux doigts, et comme pour montrer qu'ils étaient bien des Indiens, ils portaient aussi des plumes. On leur ordonna d'entrer dans la cathédrale accompagnés d'un éléphant (de grandeur naturelle) portant un singe assis sur son dos; — un véritable éléphant si possible, sinon, une très bonne imitation (8).

Toujours à Tolède, on trouve des danseurs qui jouent avec une balle deux fois grosse comme la tête d'un homme. Les autorités de l'Eglise avaient déjà fait représenter ce spectacle à plusieurs reprises, mais cette fois, nous dit-on, les costumes et les acteurs étaient nouveaux (9). Les Espagnols avaient découvert avec intérêt que les habitants du Nouveau Monde jouaient un jeu de balles qui rappelait la « pelote » : — l'ambassadeur vénitien, Andrea Navagero, décrit aussi les Indiens d'Amérique qu'il vit jouer avec une balle grosse à peu près comme une pêche, à Séville en 1526. Au lieu de la frapper avec les mains, ils se servaient de leurs flancs (10).

Nous avons vu que les danses occupaient une place importante dans les entrées royales. Si la ville n'était pas suffisamment riche pour offrir un arc de triomphe, elle se contentait de fournir les meilleurs danseurs possibles. Quand l'infante Marie de Portugal se rendit en Espagne pour épouser le futur Philippe II en 1543, elle put voir des danses à chaque étape de son voyage, à commencer par Aldeia Galega, ville célèbre pour le rôle qu'elle jouait dans le Carnaval de Lis-

(7) Je dois cette information à M. Milburn de King's College, Cambridge.
(8) Cotarelo y Mori : *Colección de Entremeses.* N.B.A.E. Madrid, 1911, pp. CLXXII-III.
(9) *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII.* Soc. Bibliof. Esp., Madrid, 1898, p. 79.
(10) A. Navagero : *Il viaggio fatto in Spagna* ... Venegia 1563, f. 16^r. » ... Non batteuano ne con mano, ma solo con i fianchi. » S'il était nécessaire, ils se jetaient à terre pour ce faire.

bonne (11). A Evora elle assista à trois Folias dont une était dansée par des hommes d'Alvito en livrée blanche et verte; les deux autres par des hommes d'Evora, vêtus pour l'une, de blanc et orange, pour l'autre, de vert et noir. On voyait aussi des danses de Gitans, et une danse d'archers vêtus en femmes. Autour de la litière de la princesse une troupe de jeunes filles chantait au son du tambourin. (Sousa, p. 116).

L'une des danseuses qu'elle vit à Estremoz dansa devant elle depuis la porte de la ville jusqu'à la cathédrale (p. 117). A Elvas, près d'un grand étang, il y avait trois danses différentes (p. 119). A Badajoz, trois danses d'épées et une danse d'archers (p. 125).

Les Espagnols aimaient aussi s'habiller en femme comme le prouve la danse exécutée à Alcantara par des hommes vêtus en Gitanes, et aussi deux danses de Coria, où les coiffures des hommes ressemblaient à des cheminées anciennes (p. 131; p. 136 : « chamines antiguas »). Il y avait des danses partout où la princesse s'arrêtait, même à Medina del Campo, bien qu'ici les chars et les arcs triomphaux fussent les éléments les plus importants de la fête.

A Valverde, où Anne d'Autriche passa la nuit du 11 novembre 1570 avant de faire son entrée à Ségovie, on exécuta plusieurs danses populaires et, le soir, tous les habitants du village, même ceux qui n'étaient pas invités, entrèrent pour célébrer une vieille coutume traditionnelle : « Espigar ». Ils dansèrent et chantèrent devant le « talamo », le lit nuptial, et offrirent à la jeune fiancée de menus objets, des verres, du linge, des cuillers, des poèles à frire, etc., bref « tout ce qui était nécessaire pour se mettre en ménage » (12). La princesse en fut ravie.

Ces danses charmaient surtout les reines et les princesses. Par contre, le chroniqueur du voyage de Philippe II au Portugal en 1581-82 trouva les danses très ennuyeuses parce que toujours les mêmes, et nous dit que la Cour partageait son avis (13). Il y eut encore un grand nombre de danses à chaque étape du voyage de Philippe II à Valence en 1585-6 (14).

Le tournoi est aussi un élément essentiel des entrées en Espagne, comme d'ailleurs dans tous les pays d'Europe. Je ne parlerai pas longuement de ces combats chevaleresques qui ne diffèrent, à vrai dire, que par le degré de faste qu'ils déploient. Pourtant il faut observer que, d'après la description du tournoi qui fut donné en l'honneur de Philippe et de sa femme Maria à Valladolid, en 1544, et où prirent part les hommes de la plus haute noblesse, les Espagnols pouvaient rivaliser avec les pays voisins, et pour le faste, et pour l'invention. Lors de l'entrée de l'Amiral de Castille et de ses compagnons, on put voir « un serpent a sept testes gettant feu & fumée par toutes les testes », sur lequel se

(11) A. C. de Sousa : *Provas da historia da Casa Real portugueza,* Lisboa, 1739-48, t. III, p. 114.
(12) Livret cité de Ségovie, 1572, f. C2.
(13) I. Velázquez : *La Entrada que en Portugal hizo ... Don Philippe ...,* Lisboa, 1583, f. 82.
(14) H. Cock : *Relación del Viaje hecho por Felipe II ...* Madrid, 1876, *passim.*

trouvait un nain qui présentait un Cartel. Suivait un char triomphal tiré par 4 chevaux blancs « couverts de toille d'argent, ayant cornes au front comme licornes ». Sur ce char, qui était recouvert de drap d'or, il y avait, au centre, les trois Muses également vêtues de drap d'or, et aux 4 coins, des satyres jouant de « Trompes et cor ». Suivaient des joueurs de hautbois sur des chevaux « en forme de Lyons, estans couvertz de peaullx de Lyon » ; et après eux, vingt laquais, avec des arcs et des flèches à la main, et vêtus de jupes vertes et de robes de satin « faictes à l'antique ». Puis venait l'Amiral, vêtu avec la magnificence qui convenait à sa condition, suivi de 12 pages à cheval. Les chars des autres combattants ne cédaient en rien à celui de l'Amiral (15).

Un autre jeu qui mérite de retenir notre attention est le jeu de Cañas, jeu de « Caignes » comme disait Vital, ou « giuocco delle canne », comme disaient les Italiens. Pour ce jeu, qui était d'origine arabe, et qui tient une place importante dans toutes les fêtes espagnoles, il fallait 4 quadrilles (quelquefois il y en avait 6) répartis en deux groupes. Le premier poursuivait le second en jetant des cañas, espèces de javelots, sur l'adversaire. Arrivé à une extrémité de la place, le premier quadrille tournait vivement et galopait vers l'autre extrémité, poursuivi par le troisième, le troisième par le quatrième, et ainsi de suite. Ce jeu continuait jusqu'à ce que les chevaliers ou les chevaux (que l'on changeait pourtant) fussent accablés de fatigue.

Aux yeux d'Antoine de Ferrare (16), le « giuocco delle canne », où l'on portait le bouclier au dos, était excessivement méprisable, car il ne voyait pas que le vrai mérite du jeu résidait dans l'adresse des chevaliers plutôt que dans leur courage. Il dit que le jeu de « cañas » n'est qu'un mélange de cris stridents, à l'arabe, un « tu me suis, et je te fuis », « tu fuis, et je te poursuis », et il remarque qu'une telle poursuite ne convenait pas à un homme valeureux, qu'une telle fuite ne pouvait être que d'un lâche. Cependant le jeu de Caignes fit plusieurs apparitions en Italie : à Naples en 1510, à Rome en 1519, lors du séjour de Charles Quint à Bologne en décembre 1529. Des Maures authentiques y jouèrent en 1543, à Naples, à l'occasion de la visite du roi de Tunisie (17). Avec ses costumes aux couleurs vives, et les masques que portaient les chevaliers (comme pour cacher la honte qu'ils avaient de simuler la fuite) ce jeu, comme les danses « à la morisque », a contribué à répandre le goût des costumes maures à la Renaissance.

Il n'y avait pas en Espagne de naumachies semblables à celles de France et d'Italie. Pourtant, dans les villes possédant un fleuve suffisamment grand, on représentait des combats navals pour le plaisir des princes. Il y en eut à Tudela en 1559, à l'occasion du séjour dans la ville d'Isabelle de Valois qui allait devenir

(15) *Le Triumphant Tournoy faict aux nopces du Prince d'Espagne ... en Vailledoly,* Paris, s. d., f. Aij r/v. Cette version est pleine d'erreurs de traduction. Cf. le livret espagnol : *La muy señalada fiesta que se hizo en un torneo en valladolid...* S. l. n. d.

(16) A. de Ferrara : *De Educatione* (Cité dans B. Croce : *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza,* Bari, 1922, p. 116.

(17) B. Croce, *op. cit.,* p. 192.

la troisième femme de Philippe II. Des hommes aux costumes très riches et « bien devisés », montèrent sur des bateaux pour ce combat. Mais il n'était pas très dangereux car les guerriers ne faisaient que se jeter des oranges (18).

Un autre exemple est celui de Tortosa en 1585, pour Philippe II, donné par des pêcheurs, qui avaient toujours été « les chefs du fleuve ». Chacun des 12 membres choisis dans cette confrérie montait dans un bateau différent, et devait porter des coups à un autre jusqu'à ce que l'un des deux tombât dans l'eau. Celui-ci « allait courant au feu de sa maison, sans esperance de victoire ni de prix ». L'auteur (19) ne spécifie pas les armes dont ils se servaient, mais c'étaient probablement des lances, comme dans la description d'un combat de ce genre dans un roman pastoral, fondé sur ce qui était traditionnel à Valence et ailleurs à l'occasion des fêtes. Deux groupes de bateaux, richement peints de couleurs différentes, dont 6 avec des voiles de damas pourpre, 6 avec des voiles de soie rouge et blanche, portent dans chacun, sur des lits de roses, 6 jeunes filles vêtues comme des Maures, mais avec des boucliers « des anciennes Amazones ». Des sauvages, enchaînés à leurs bancs, manœuvrent les bateaux à force de rames. Un bateau de chaque groupe avance; sur la proue se tient un sauvage vêtu des couleurs de son parti; il porte une lance et un bouclier... Le reste est facile à deviner, et on peut encore voir de pareils combats sur la Seine près du quai de l'Hôtel de Ville (20).

Naturellement le spectacle que préférait le peuple espagnol était la course de taureaux. Et, nous l'avons vu, c'est celui qu'on montra le plus souvent à Charles Quint lors de son premier voyage en Espagne; et il en est de même dans toutes les fêtes de la première moitié du siècle. Pourtant, il n'était pas toujours approuvé par les théologiens, parce qu'il exposait la vie humaine à des risques trop grands. Déjà en 1513 Gabriel Alonso de Herrera, dans son « Agricultura General », fulmine contre le scandale de ce jeu. La Bulle de Pie V, « De Salute gregis dominici » (1567) interdisait les courses de taureaux sous peine d'excommunication. Modifiée en 1575 par Grégoire XIII, rétablie plus sévèrement par Sixte V en 1583, levée en 1596 par Clément VIII, cette Bulle créait un état de choses tel que l'on ne savait quel pape croire (21). Pour les fêtes de Ségovie en 1570, on avait acheté de très bons taureaux dans l'espoir qu'il serait permis de les faire courir, vu la magnificence et l'importance de l'entrée. Mais cet espoir fut vain; il fut défendu à la ville de présenter ce que son chroniqueur appelait « la plus agréable des Fêtes du peuple » (22).

---

(18) *Relación de la Entrada de la Sacra Catholica Real Magestad de la Reyna nuestra en Espana ... Roncesvalles, Pamplona, Olite y Tudela.* Alcala de Henares, s. d., f. A (vii)[v]. M. Federico Ghisi m'a rappelé que la bataille des oranges était traditionnelle à Florence dans les fêtes de mai.

(19) H. Cock, *op. cit.*, p. 201.

(20) Gaspar Gil Polo : *Primera parte de Diana Enamorada.* Amberes, 1574, ff. K7[v] et suiv.

(21) Jose Maria de Cossió : *Los Toros.* Madrid, 1945, t. II, pp. 87-9.

(22) Livret cité de Ségovie, 1572. ff. B[v] et Z.

Pourtant on retrouve les taureaux presque dans chaque ville au cours du voyage que fit Philippe II à Saragosse, Barcelone et Valence en 1585 (23) ; à Saragosse même, c'étaient vraiment les taureaux qui chassaient les hommes ! Quand la Municipalité eut décidé qu'il était l'heure pour tout le monde d'être couché, elle fit sortir deux taureaux avec des torches allumées liées aux cornes, qui chassaient les derniers bambocheurs chez eux, et « ainsi furent finies les fêtes » (24).

On employait des luminaires pour les entrées, car si le cortège quittait vers la fin de la matinée le village où le souverain avait passé la nuit, il faisait presque toujours nuit avant son arrivée au palais. C'étaient, comme dans les autres pays, des torches, disposées soit au hasard, soit de manière à former des ornements ou « vistas ». On les conservait les nuits suivantes, pendant toute la durée de la fête. Mais les plus populaires des spectacles de ce genre étaient les feux d'artifice, qui, vers la fin du siècle, étaient devenus un des éléments essentiels des fêtes.

A Tolède en 1560, ils eurent lieu dans l'église même : un grand château était fixé à la voûte par des fils de fer. Il était surmonté d'un aigle qui battait des ailes. Deux serpents, dont les gueules crachaient le feu, attaquèrent furieusement le château, que l'aigle défendait. Les fusées qui accompagnaient ce combat étaient si bien attachées que rien ne tomba sur la tête des assistants qui venaient de recevoir la bénédiction archiépiscopale (25).

A Barcelone, en 1585, les ingénieurs de la flotte d'Andrea Doria furent chargés des illuminations et des feux d'artifice sur les galères, que le peuple regardait depuis le port (26).

A Ségovie, en 1570, un grand château en bois devait abriter les ingénieurs flamands qui avaient préparé les feux d'artifice en l'honneur d'Anne d'Autriche. Malheureusement, une des fusées retomba sur une pièce montée et tout commença à prendre feu, avec beaucoup de bruit. Au risque d'être brûlé, un des ingénieurs put jeter des manteaux sur deux barils de poudre ouverts, et un plus grand désastre fut évité. Quant au public, il trouva fort beaux le bruit de tonnerre, et le spectacle du château en flammes, et des ingénieurs qui se sauvaient en courant, bien qu'il ne fût pas aussi magnifique que les feux d'artifice. L'auteur du livret remarque qu'un tel métier est aussi dangereux qu'il est spécialisé (27).

Il faut aussi mentionner que Valence avait coutume de donner, entre autres cadeaux pour remercier le souverain de sa visite, une ou deux malles pleines de feux d'artifice (28).

---

(23) H. Cock, *op. cit., passim.*
(24) *Ibid.*, p. 35.
(25) *Recebimiento que la Imperial ciudad de Toledo hizo a ... dona Ysabel ...* Toledo, 1561, f. 48^{v}-49.
(26) H. Cock : *op. cit.*, p. 143.
(27) Livret cité de Ségovie, 1572, f. Z$^{r/v}$.
(28) S. Carreres Zacarés, *op. cit.*, t. I, p. 132.

*
* *

L'aspect le plus intéressant des fêtes espagnoles, c'est l'entrée royale, et la décoration des rues de la ville où le souverain doit passer. L'entrée royale avait toujours une raison d'être : la nécessité pour le roi de recevoir les serments de fidélité de la ville; un mariage princier; la réunion des « Cortes », qui, dans un pays qui n'était en fait qu'un ensemble de plusieurs royaumes différents, pouvait être assez fréquente; ou bien un motif semblable à celui de Philippe II quand il visita Séville pour la première fois en 1570 — il tenait à s'assurer de la fidélité et du bon vouloir des Sévillans, car il savait trop bien que la moitié de ses revenus provenaient de ce port extrêmement riche (29).

L'itinéraire suivi par le souverain demeura presque toujours le même au cours du siècle dans chaque ville qu'il visitait traditionnellement. A Ségovie, nous apprenons que, pour l'entrée de 1570, bien qu'il y eût une grande porte plus proche, le cortège dût faire le tour de la ville pour arriver à la porte d'entrée traditionnelle (30). Pourtant cette tradition pouvait être changée pour de bonnes raisons : lors de la visite de Philippe II en 1570, la ville de Séville avait décidé que l'entrée se ferait « non par la [porte] de Macarena par où les Rois soulaient entrer », mais par celle de Goles, du côté du fleuve, parce que c'est de là que venaient la grandeur et la richesse de la ville (31).

L'ordre de la procession était aussi partout le même, bien qu'il y eût toujours des variantes locales. Les conseillers de la ville sortaient, quelquefois avec l'évêque et le clergé, quelquefois avec une escorte militaire, pour rencontrer le souverain à mi-chemin, et l'accompagner jusqu'à la première porte de la ville, par où il devait faire son entrée. Ici il recevait le baiser et le serment de ceux qui ne les lui avaient pas encore donnés. Aussi lui fallait-il, dans certaines villes, fières de leur liberté et de leur autonomie, jurer à son tour de respecter les privilèges anciens. A Séville en 1570, un « assistant » expliqua à Philippe II que ses ancêtres avaient toujours dû ratifier les privilèges de la ville avant qu'il ne leur fût permis d'y entrer (32).

Il arrivait quelquefois qu'avant d'arriver aux portes de la ville, le souverain assistât à une bataille feinte, au lieu des danses habituelles qu'il rencontrait sur la route, ou avec celles-ci. Tel fut le cas à Salamanque en 1543 (33), à Medina del Campo la même année des troupes de Maures, de Gitans et de soldats chrétiens y prirent part (34), ou encore, à Tolède en 1560, à l'occasion de la venue d'Isabelle de Valois. Là, les personnages de la bataille étaient des enfants de

(29) Cabrera de Cordoba : *Philipe Segundo Rey de Espana.* Madrid, 1619, f. 647.
(30) Livret cité de Ségovie, 1572, f. C3[v].
(31) Cabrera de Cordoba, *op. cit.*, f. 641.
(32) Cabrera de Cordoba, *op. cit.*, f. 641.
(33) A. C. de Sousa, *op. cit.* t. III, p. 139.
(34) *Ibid.*, pp. 148-9.

8 ou 9 ans, vêtus en soldats français et espagnols et qui tiraient de l'arquebuse avec « une habileté étonnante ». Puisque le thème de cette entrée était la Paix entre la France et l'Espagne, les enfants des deux camps fraternisaient bientôt avec des signes d'affection (35). Un peu plus loin, au cours de la même entrée, et toujours avant d'arriver en ville, trois hommes à cheval, qui avaient l'air d'étrangers, et étaient peut-être dangereux, se virent pris soudain au milieu d'une bataille qu'on représentait pour la reine, et selon notre chroniqueur, furent « très près de se voir en grand danger ». En fait, il s'agissait du roi, accompagné du duc d'Albe et d'un autre seigneur, qui était venu déguisé pour voir le triomphe de sa reine (36).

On représentait aussi quelquefois de pareilles batailles, à l'intérieur de la ville, et le thème était généralement celui d'un château attaqué par des Chrétiens et défendu par des Maures. Un bon exemple est celui de Valence en 1586, qui représentait les troupes espagnoles secourant l'Ile de Malte. On avait construit une grande colline pour représenter l'Ile (37), et l'inventeur de ce spectacle, le charpentier Vicente Ferrer, avait aussi promis de pourvoir 6 « naves » et 2 galères « pour simuler le secours ». Mais le roi, craignant des accidents, avait défendu l'emploi de poudre (comme il faisait d'ailleurs, pour de pareils spectacles, en d'autres villes), et lors de son entrée, la bataille fut mimée, sans aucun bruit martial. Heureusement, la permission fut accordée aux acteurs de la représenter convenablement quelques soirs plus tard, quand il y avait moins de monde dans les rues. Ce spectacle gagna le deuxième prix de toutes les décorations qu'avait élevées la ville (38).

Mais, revenons à la première porte de la ville, où le roi vient de prêter le serment de respecter les privilèges des habitants. S'il s'agissait d'une ville universitaire, il devait ensuite entendre une longue harangue en latin, comme c'était le cas dans les entrées des rois à Alcala de Henares et à Valladolid. Dans les autres villes cette harangue était courte, et en espagnol, ou bien on s'en dispensait. Des anges donnaient ensuite les clés de la ville au roi. Quelquefois ils sortaient de l'arc, quelquefois ils descendaient d'en haut au moyen de câbles. La forme de cette « entrega de llaves » ne se permit jamais la moindre fantaisie (d'après ce que j'ai pu trouver) : on ne voyait jamais un spectacle comme celui de Kenilworth en 1575, où le gardien de la porte, un hercule menaçant, sortit pour empêcher la reine Elisabeth d'entrer, puis vaincu par sa beauté lui donna les clés... (39). Les Espagnols préféraient toujours garder les vieilles cérémonies sans les changer.

---

(35) Livret cité de Tolède, 1561, f. 7.
(36) *Ibid.*, f. 13v.
(37) Carreres Zacarés, *op. cit.* t. I, p. 153. Selon le « Manual de Consell » de Valence, cette colline devait d'abord montrer la prise de l'Ile Terceira. En changeant de titre, mais sans modifier l'architecture, on évita d'offenser les Portugais qui étaient devenus des sujets espagnols.
(38) *Ibid.*, p. 164.
(39) G. P. Kernodle : *From Art to Theatre*, Chicago, 1944, p. 71.

Toujours à la porte (ou quelquefois devant) il y avait, lors des entrées dans les plus grandes villes, des défilés de chars triomphaux. Plutôt que des imitations des chars de triomphe qu'on trouve en Italie, tel le char doré d'Alphonse d'Aragon à Naples, ou les triomphes de César (César Borgia) ou de Paul-Emile (Lorenzo de' Medici), ces chars étaient des éléments de la procession de la Fête-Dieu intégrés à l'Entrée royale. Quelquefois le roi pouvait les regarder du haut d'une estrade — quelquefois il ne les voyait pas, ni le reste du cortège, à juger par une lettre de Philippe II où il se plaint de n'avoir rien pu voir parce qu'il se trouvait à la fin du cortège (40).

Il y avait à Saragosse, en 1533, une procession de chars triomphaux qui montrait le martyre de Sainte Engracia, l'Ascension, et le Jugement dernier (41). A Medina del Campo, en 1543, à l'occasion de l'entrée de l'infante Marie de Portugal, il y avait sept chars triomphaux, qui ne représentaient plus des scènes purement religieuses. Dans le premier char, celui des Colchoeieros (ou fabricants de literie) des femmes couronnées, l'Amour divin, la Foi, la Charité et la Justice, qui récitaient des vers au prince et à la princesse comme elles passaient devant eux. Dans le deuxième char, celui des cordonniers, il y avait un nuage mû par des fils dissimulés sous le char, et sur le nuage, la Renommée oscillait précairement d'un côté à l'autre. Il y avait aussi, sur le même véhicule, un petit char d'Apollon, tiré par deux petits chevaux blancs; Apollon lui-même était vêtu de damas jaune, portait un masque doré et une perruque blonde couronnée de rayons dorés. On avait aussi réuni sur ce char deux anges musiciens, un Paradis terrestre avec une fontaine, et une tourelle derrière laquelle se trouvaient deux monstres à double visage. Tous chantaient des vers au prince et à la princesse quand ils passaient devant eux. Le sixième de ces chars, celui des forgerons, représentait la forge de Vulcain (42).

Les chars se compliquent du point de vue allégorique (bien qu'ils ne soient pas toujours si riches d'ornements que les précédents), ainsi pour l'entrée d'Isabelle de Valois à Tolède en 1560. Ici, les organisateurs avaient voulu imiter les Romains. Dans le premier char Concorde, couronnée d'olivier, en robe turquoise « al Romano », tenait dans chaque main un étendard aux armes de France, et d'Espagne. Au-dessus d'elle, une Victoire ailée s'apprêtait à la couronner de chêne car, nous dit le livret, les Romains avaient coutume de donner cette couronne à ceux qui avaient contribué à la sauvegarde et à la paix du peuple, comme en témoigne, sur les monnaies, l'inscription OB CIVES SERVATOS.

Aux pieds de Concorde, un lynx, parce que cet animal, quand sa compagne est morte, en cherche une autre — allusion peu délicate à Isabelle, troisième femme de Philippe II. Le char était attelé à deux corneilles (« plus grandes que

(40) M. GACHARD : *Lettres de Philippe II ... 1581-83.* Paris, 1884, p. 180. Il dit dans une autre lettre qu'il préférait regarder ces processions d'une fenêtre.

(41) J. Alenda y Mira, *op. cit.*, n° 82. Cette procession eut lieu le lendemain de l'entrée royale.

(42) A. C. de Sousa, *op. cit.*, pp. 149-153.

nature ») parce que d'après Politien cet oiseau était dédié à la Concorde. Ces deux corneilles ne tiraient pas le char, mais étaient posées sur une plateforme sous laquelle étaient dissimulées deux mules, qui le tiraient avec l'aide de deux autres placées un peu en avant; et toutes les quatre étaient guidées par Mercure. On voyait aussi sur le char les trois Grâces vêtues d'une étoffe, de couleur chair, qui « simulait très bien le corps nu ».

Sur le deuxième char, on voyait Vénus avec des attributs qui devaient échapper aux spectateurs non initiés. Elle était couronnée de myrtes et de roses, plantes qui lui sont dédiées. D'une main elle tenait la pomme d'or qu'elle donna à Pâris; de l'autre le fer d'une lance, et elle faisait le geste de peigner ses cheveux. Ceci, selon les Grecs (nous dit le livret) pouvait signifier deux choses : que le fer de lance était donné aux jeunes épouses pour qu'elles aient des enfants belliqueux; ou bien que la femme devait être soumise à la volonté du mari.

A ses pieds il y avait d'un côté une tortue pour montrer que les femmes doivent garder le silence, « même quand elles sont malhonnêtes » (43), de l'autre, une chèvre, symbole, selon Virgile, de la lascivité. De chaque côté il y avait encore une branche de grenadier avec des fruits mûrs, et une ceinture de laine qui pendait; les grenades signifiaient que le mariage est doux et aigre à la fois (44); la ceinture est celle que le mari défait la première nuit du mariage. Au-dessus d'elle il y avait une conque marine surmontée de colombes, parce qu'elles « s'embrassent et soupirent constamment ». Deux colombes tiraient le char de la même façon que les corneilles du précédent, dont nous n'avons pas énuméré tous les symboles. Les deux autres chars, ceux de Phébus et de Junon, sont plus mystérieux encore pour le spectateur ignorant les livres d'emblèmes, de mythologie et d'allégorie (45).

Et il ne faut pas croire qu'il était facile de discerner le vrai sens de ces allégories. L'auteur du livret que nous venons de citer commence par déclarer qu'il a entrepris de l'écrire pour corriger les fausses interprétations qu'on avait déjà publiées (46). Philippe II lui-même nous dit dans une de ses lettres qu'on lui avait donné, la veille de la Fête de saint Julien à Lisbonne, un livret expliquant les allégories de la procession du lendemain. Bien que cette procession fût de nature religieuse, et probablement renfermât peu d'allusions ésotériques à la mythologie, Philippe nous dit qu'il avait vraiment eu besoin de ce livret (47).

Des chars triomphaux figurent encore dans l'entrée d'Anne d'Autriche à Burgos, en 1571, mais ici la préférence va à l'exotique plutôt qu'à l'hermétique.

---

(43) Ceci est probablement emprunté à Alciat. Cf. l'emblème n° CXCV « ... Manere domi et tacitas esse puellas », traduit en espagnol par Bernardino Daza en 1549. Voir aussi l'article de K. Selig dans *Convivium*, 1957, pp. 215-9.

(44) La symbolique des grenades en Espagne est très variée et très originale. Il existe un grand nombre d'interprétations souvent contradictoires.

(45) Livret cité de Tolède, 1561, ff. 14^{v}-17.

(46) *Ibid.*, f. 3.

(47) Gachard : *Lettres*... citées. Lettre du 3 sept., 1582.

Sur l'un des chars se tenait un cacique vêtu de velours et de brocart, accompagné de 6 Indiens et de 6 Indiennes. Devant le char 24 Indiens, habillés de pourpoints, culottes et manteaux de taffetas de différentes couleurs, jouaient avec l'inévitable balle et portaient des masques incrustés de pierreries (48).

Il me semble que, vers la fin du siècle, les chars deviennent de plus en plus rares comme élément de l'entrée. Mais je ne connais pas un nombre suffisant de fêtes pour l'affirmer avec certitude.

Après le défilé des chars, les harangues, la présentation des clés, etc., le roi commençait son tour de ville. La couleur de son palio avait parfois son importance dans un pays demeuré attaché à la symbolique médiévale. A Abrantes, quand Philippe II fit son entrée en 1582, comme nouveau roi du Portugal, son palio était de damas blanc — en signe de l'innocence et de la pureté de la ville, nous dit son chroniqueur. Ceci était fort nécessaire, car Abrantes avait été l'une des villes les plus fidèles au prétendant au trône, Don Antonio (49).

Lors de l'entrée de Charles Quint à Valence en 1528, deux des conseillers qui devaient porter le palio se disputèrent la place d'honneur avec tant d'ardeur que l'Empereur dût ordonner qu'aucun des deux ne le portât. La procession commença avec cinq porteurs d'un côté et sept de l'autre (50). Le sens de la justice l'emportait chez l'Empereur sur celui de la symétrie !

Le cortège allait d'ordinaire de la porte de ville à l'église, où était donnée la bénédiction, puis de l'église au palais. Mais il arrivait quelquefois par malchance (aux yeux des conseillers) que le cortège passât devant les prisons municipales. Les prisonniers en profitaient pour faire entendre des plaintes plus fortes que les clameurs d'allégresse, et ils obtenaient presque toujours ce qu'ils désiraient le plus, la liberté. C'est ainsi que Philippe II la rendit aux prisonniers de Séville en 1570 (51).

Quand Isabelle de Valois fit son entrée à Tolède, avant de passer sous la première porte, une étrange cérémonie eut lieu. L'Alferez de la Hermandad (la gendarmerie espagnole de l'époque) couvrit les yeux de la Reine avec l'étendard qu'il portait, ce qui voulait dire qu'elle devait fermer les yeux de la Clémence envers ceux que les officiers de Justice avaient condamnés. L'Alferez lui expliqua la signification de ce geste, car il se souvenait que, lors de l'entrée de Charles Quint, l'empereur s'était offensé de ce qu'il avait pris pour un manque de respect (52). Malgré ceci la Reine, en passant par le Jardin des Hespérides (qui faisait partie du décor de la ville), fut étonnée d'entendre des plaintes affreuses. Apprenant que c'étaient des prisonniers, elle ordonna que tous fussent mis en

(48) *Relación ... del recebimiento, que la ... ciudad de Burgos ... hizo a la Reyna...* Burgos, 1571, f. XXXVIII. Je dois cette information à M. Milburn; je n'ai pu encore consulter ce livret.
(49) Velázquez, *op. cit.*, f. 83.
(50) Carreres Zacarés, *op. cit.*, I, p. 115, n. 1.
(51) Cabrera de Cordoba, *op. cit.*, p. 641. Dans toutes ses entrées au Portugal, Philippe II ne fit que libérer des prisonniers.
(52) Livret cité de Tolède, 1561, f. 8[v].

liberté, oublieuse de ce qu'elle venait de promettre. Pourtant, il ne fallait pas la blâmer : deux minutes auparavant un grand nombre des oiseaux qu'on avait libérés étaient venus se poser sur ses épaules et dans ses mains, comme si elle était leur protectrice naturelle (53).

Tandis que le cortège resta fondamentalement le même, les arcs de triomphe changèrent beaucoup au cours du XVI[e] siècle. On en trouve de temps en temps dans l'histoire d'Espagne avant ce siècle, mais ils sont rares, et les descriptions que nous en avons sont peu détaillées. Comme nous l'avons vu, ceux que Valladolid avait érigés pour la venue de Charles Quint en 1517 « n'estoient pas grant chose ». Les voyages que firent à l'étranger les rois d'Espagne Charles Quint et Philippe II, contribuèrent beaucoup à ce changement. Le roi n'était probablement pour rien dans l'organisation des entrées, mais les gens de sa Cour qui l'accompagnèrent en Italie ou aux Pays-Bas durent revenir éblouis par le faste qu'ils rencontrèrent. Plus tard, devenus gouverneurs des grandes villes espagnoles, ils purent imiter les arcs et les décors qu'ils avaient vus lors de leurs voyages.

Des raisons financières expliquent qu'on trouve seulement de vrais arcs dans les grandes villes. Mais toutes les petites villes, voire les villages, s'empressaient de couvrir leurs portes de toutes sortes de verdures, pour le passage du souverain. Ce goût des verdures est aussi très prononcé dans les grandes villes. Ce genre de décoration était très estimé à Valence. En 1586, parmi plusieurs ornements de ce genre, il y avait celui qu'avait fait Antonio Estheve au Pont du Real. Aux deux extrêmités on avait dressé des portiques et, sur un côté, une arcade. Tout était couvert de branches de laurier, de myrte, d'oranges, de citrons et autres fruits. Du côté où il n'y avait aucune construction architecturale, on avait planté 300 orangers. En plus de la construction, la ville paya 2 000 Reals de Castille pour que ce pont fût maintenu « tout vert et frais » pendant 20 jours après l'entrée (54).

Les arcs de triomphe proprement dits sont, au commencement du XVI[e] siècle, très simples. Pour le mariage de Charles Quint en 1526, la ville de Séville en avait érigé sept. On pouvait voir, sur les 5 premiers, Charles tour à tour avec Prudence, Clémence, Force, Paix, Justice. Le sixième était dédié aux trois vertus théologales. Sur le septième on voyait la Gloire couronnant Charles et sa reine. Au-dessus de ce groupe se trouvait la Renommée entourée de trophées (55). Aux pieds du roi, des Espagnols, des Italiens, des Allemands, des Flammands et des Indiens disaient : « Vincit, Regnat, Imperat ». Tous ces personnages, comme ceux des autres arcs, étaient peints. Sur un des arcs collatéraux du septième, on voyait la roue de la Fortune, avec Charles assis au

(53) *Ibid.*, f. 43[r/v]. A Florence, en 1589, un oiseau vient aussi chercher refuge dans le giron de Christine de Lorraine. Cf. PAVONI, *Diario...* Bologna, 1589, p. 39.

(54) Carreres Zacarés, *op. cit.*, t. I, p. 155; t. II, p. 323.

(55) Selon la version italienne : *Feste et arche... in la entrata... Carolo V... Isabella... Siviglia...* (s.l.n.d.), ce sont des brasiers de parfums.

sommet, tandis que la Fortune fixait sa roue avec un marteau et des clous afin qu'elle ne tourne plus. Sur l'autre arc collatéral, on voyait Hyménée (56).

Sous l'influence d'idées d'origine italienne ou flamande, d'artistes italiens venus chercher fortune en Espagne, de livres d'emblèmes et de traités d'architecture nouvellement diffusés, on prétendit ériger des arcs triomphaux ressemblant de plus en plus à des monuments antiques, ce qui donna lieu assez souvent à des erreurs curieuses. Sans vouloir discuter le problème de la réussite de la Renaissance en Espagne, sur lequel je n'ai pas encore d'idées arrêtées, il me suffit de relever ici certains faits historiques (56 bis).

Le premier traité espagnol sur l'architecture romaine date de 1526 (57). La traduction de Serlio est de 1552, et il y en eut deux réimpressions (58). Une traduction de Vitruve est conservée dans un manuscrit d'environ 1550-1560 (59), et une édition fut imprimée en 1582 par Urrea. Pourtant, en cette même année, le chroniqueur du voyage de Philippe II au Portugal pouvait écrire « alquitrave », et « promptaspicio » (au lieu de « frontispicios » (60). Puisque de pareilles fautes ne sont pas rares, on peut se demander si l'on se trompait aussi sur le sens des mots ?

D'autre part l'auteur de la description des fêtes de 1560 à Tolède nous apprend qu'on avait suivi fidèlement les règles de Vitruve pour construire les arcs, et qu'il s'en sert pour les décrire, expliquant qu'il était difficile de le faire autrement (61). On peut, je crois, raisonnablement conclure que les arcs que l'on construisait en Espagne à cette date suivaient assez fidèlement les formes prescrites par les Maîtres; mais, d'après les descriptions des entrées de la fin du siècle, et les dessins de l'entrée à Valence en 1586 (62), les arcs étaient devenus des mélanges d'architecture où l'on pouvait introduire tout ce que l'on voulait.

Quant aux ornements, il est impossible de les décrire avec précision. On voit très souvent dans les livrets des phrases comme : « a lo Romano », « comme les Grecs l'avaient fait », « d'après les monnaies anciennes » etc. Nous savons aussi que beaucoup d'arcs étaient peints pour simuler le marbre, que beaucoup de statues devaient imiter le bronze. Un coup d'œil rapide sur le dernier arc de l'entrée de Ségovie déjà citée, nous montrera comment ses inventeurs en 1570 s'inspiraient des idées antiques.

---

(56) Cf. Ortiz de Zúñiga : *Anales eclesiasticos y seculares... de Sevilla...* Madrid, 1677, pp. 483-488.

(56 bis) Voir l'examen très clair de la question par Earl Rosenthal dans la *Gazette des Beaux-Arts,* déc. 1958, pp. 329-46.

(57) Diego de Sagredo : *Medidas del Romano,* Toledo, 1526.

(58) Francisco de Villalpando : *Tercero y quarto libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio,* Toledo, 1552.

(59) Cf. Sanchez Cantón : *Fuentes literarias para la historia del arte espagnol,* t. I, Madrid, 1923.

(60) Velásquez, *op. cit.*, f. 84.

(61) Livret cité de Tolède, 1561, f. 22[v].

(62) Reproduits dans Carreres Zacarés, *op. cit.*, t. I, pp. 146, 151, 159, 161. Je n'ai pas encore vu le Ms des Fêtes religieuses à Séville en 1594 (cité par Alenda y Mira, *op. cit.*, n° 342) qui contient 81 dessins de ces fêtes.

L'auteur de l'inscription sur la frise essayait consciemment d'imiter le style et la manière des inscriptions anciennes, surtout au moyen d'abréviations. Il avait aussi employé, nous dit le livret, le mot « numini » bien que ce mot ne fût « plus souffert parmi nous ». Il nous fait voir Pomone, Cérès, Flore, et Espagne (représentée d'après « la médaille ancienne qu'on trouve dans le livre d'Eneas Vico ») ; mais entre ces figures antiques il insère le thème de la bénédiction de Rebecca, avec des écriteaux en latin et grec. Et son phénix, qui est en train de brûler, et qui est peint selon les livres des anciens, parle (par moyen de son écriteau), d'une façon qui rappelle le Moyen Age plutôt que le monde antique : « Puisque vous [Anne d'Autriche] êtes sur la terre, s'il faut qu'il y ait un phénix, je ne renaîtrai pas ».

Parmi les autres décorations de cet arc, on trouve un bas-relief où l'on voit le soleil et la lune au-dessus de l'Alcazar de Ségovie, sous le même signe zodiacal. Au lieu d'une éclipse, la lumière des deux astres est renforcée — « Splendui numquam magis » — car ces deux corps représentent le roi et la reine. Malgré les intentions antiquisantes de l'auteur, l'esprit des ornements de cet arc reste médiéval (63).

La raison de cet esprit n'est pas difficile à trouver. La plupart des décors des entrées étaient construits par les guildes, ou, dans des ports comme Lisbonne, par des marchands étrangers. En d'autres villes, un membre du Conseil avait la charge de chaque arc, comme à Majorque en 1541 (64) ; et, d'après les délibérations du Conseil de Valence, publiées par M. Carreres Zacarés, c'était l'usage général de cette ville (65). Et il est difficile de supposer qu'il pouvait y avoir un seul organisateur dans les autres villes, car le même thème iconographique est souvent répété sans mesure dans la même entrée (ce qui devait arriver quand chaque guilde voulait représenter ses ancêtres mythologiques en l'honneur du souverain). Quand un livret nous dit qu'un seul homme dirigeait tout, l'effet se remarque tout de suite dans l'harmonie entre les thèmes des différents arcs, comme à Medina del Campo en 1543, où toutes les inventions étaient dues à Luis de Soto, l'un des chanoines de l'église collegiale (66).

A Ségovie, en 1570, le nouveau gouverneur manifesta un zèle extraordinaire : non seulement il fit préparer des arcs, mais réparer toutes les rues où la reine devait passer, et renouveler la route accédant à la ville jusqu'à une distance de 5 kilomètres. Il fit niveler les grandes places qui étaient, à cette époque, en très mauvais état, et même démolir trois maisons dans l'une des rues, parce qu'il l'estimait trop étroite et qu'elle gênait la perspective depuis l'Alcazar (67).

(63) Livret cité de Ségovie, 1572, ff. V2-Y3.
(64) *Libre de la Bienauenturada vinguda d'el Emperador ... en ... Mallorques...* Mallorques, 1541, f. A3^{v}.
(65) Tout le tome II contient des extraits significatifs du « Manual de Consell ».
(66) A. C. de Sousa, *op. cit.*, t. III, p. 157.
(67) Livret de Ségovie, 1572, ff. B2-B3^{v}.

Selon le livret de cette entrée (68), on fit appel à des sculpteurs, à des peintres, et à des « ensembleurs » pour les décors; mais puisqu'on ne mentionne pas les noms de ces artistes, il faut supposer qu'ils n'étaient pas des meilleurs d'Espagne (69), et n'étaient peut-être que de simples artisans. Les arcs de toutes les entrées à Valence au cours du XVI^e siècle, furent construits par des artisans, en général des charpentiers, qui non seulement réalisèrent l'architecture, mais conçurent et exécutèrent les décorations et ornements (70). Bien que manquent les documents indispensables (gravures, peintures, etc) on peut dire que le faste déployé pour les entrées en Espagne ne pouvait se comparer avec le fini artistique des spectacles d'Italie. Sans discuter ici la valeur esthétique des ornements il est évident qu'un arc où chaque détail est fait par un artiste spécialisé sera mieux apprêté qu'un arc où le tout est dessiné et construit par un artisan. Si l'on compare avec l'entrée de Christine de Lorraine à Florence en 1589, on voit par exemple que le peintre « Stradanus », dont le fort est les scènes de bataille, fut choisi pour peindre Charles Quint à Vienne; que Ligozzi, qui fit « l'Allégorie de Florence » pour cette entrée, nous a laissé aussi une Allégorie de Venise (Dessin des Uffizi : 1909 F).

En Espagne non seulement le fini artistique faisait défaut, mais le choix des thèmes n'était pas toujours heureux; quand l'infante Marie de Portugal fit son entrée à Valladolid en 1543, elle put voir sur l'un des arcs le Royaume de Pluton « si bien fait qu'il ressemblait à un sépulcre du jeudi de la Semaine Sainte » (A.C. de Souza, *op. cit.* F. III, p. 161). L'organisateur de cet arc, probablement séduit par le thème qu'il avait choisi, ne s'aperçut pas qu'il pourrait déplaire à une jeune mariée.

Je crois donc qu'il ne serait pas trop téméraire de déclarer que les artistes, c'est-à-dire les artistes de la Cour, ne contribuèrent jamais à la construction des arcs de triomphe en Espagne, comme en Italie, en France, et aux Pays-Bas. Et puisqu'il en est ainsi, il est d'autant plus regrettable que des illustrations de ces fêtes ne nous donnent pas une idée du niveau artistique qu'atteignaient ces artisans intrépides.

Car ils ne craignaient pas de construire des monuments immenses. L'arc le plus somptueux de tout le siècle fut peut-être celui qu'on érigea à la porte de Tolède en 1560, pour l'entrée d'Isabelle de Valois. Les thèmes qui y étaient peints sont des plus variés. Le thème général de l'arc était celui de l'hymen, bien que l'on ne saisisse pas toujours la parenté de certaines images avec celui-ci.

Les trois ordres de l'arc représentaient les lieux de la mer, de la terre, et du ciel, qui tous étaient au service de Philippe et Isabelle. Et le livret nous apprenait que ces dieux sont rangés d'après le IV^e livre de Vitruve.

---

(68) *Ibid.*, f. B^v.

(69) Je parle surtout des peintres et sculpteurs. En effet le « Surintendant des travaux du Roi » se trouvait par chance à Ségovie, et c'est lui qui dessina les arcs. Cf. *Ibid.*, f. B^v.

(70) Carreres Zacarés, *op. cit.*, t. II, *passim.*

En bas, l'on voyait Neptune et ses deux femmes Venilla et Salacia, peintes respectivement sur une vague haute et sur une basse, pour signifier le flux et le reflux selon saint Augustin. Ensuite Triton, le fils de Salacia; Protée, Eole, Glaucus et Cyrène, qui dit à son fils Aristée de tuer une vache, d'en tirer les entrailles, et de les enterrer au bord de la mer pour procréer des abeilles, selon Virgile. On voyait les Alcyons; Aréthuse, la nymphe sicilienne, et Parthénope, la napolitaine; Galatée, Polyphème, Acis, Nérée et sa femme-sœur, Doris, qui se plaignait de l'onde amère. Entourés par une grande tempête, on voyait aussi trois bateaux et le pilote éclairé qui avait une fois persuadé Philippe de débarquer aussi vite que possible (je n'ai pas pu trouver mention de cet événement historique).

Au deuxième ordre de l'arc on voyait les fleuves espagnols : le Taje, le Henares et le Xarama, et aux bords de ce dernier étaient peints des taureaux, parce que c'est là qu'on élevait les meilleurs d'Espagne. Les dieux de la terre étaient Bacchus, les Satyres, Cérès, les Nymphes, Silène. Pallas et Vesta s'y trouvaient aussi; et Vénus, avec Cupidon et Mercure. Le livret nous rappelle que Mercure, qui représente la raison et la prudence, est le compagnon de Vénus dans le mariage selon Plutarque; ce que l'inscription de l'arc rappelle à la Reine : « Veneris fastum, Mercurii prudentia, casti cuniuges (sic) moderantur ». A côté de ce tableau on voyait les trois Grâces, les mains unies, et celle du milieu tournant le dos : elles représentaient les Bonnes Œuvres. De l'autre côté les trois Vertus accompagnaient Vénus ! Bellone, la Libéralité, la Foi, la Loyauté et une foule d'autres vertus figuraient sur les corniches.

Dans une tribune on voyait quatre rois goths d'Espagne. Parmi les autres figures il faut citer le Génie de la Cité, qui, selon les anciens, doit toujours être présent au mariage. Autour de son cou s'enroulaient des couleuvres parce que, nous dit l'auteur, à Tolède il n'y a guère de foyer qui n'en ait pas au moins une ou deux, auxquelles les vieilles femmes donnent du lait à boire. Et il arrive assez souvent qu'elles se couchent dans le lit des gens mariés qui le permettent parce que cela assure la fécondité. Dans un tableau portant l'inscription « Dexteritas Philippi » on voyait Jupiter qui, du haut du ciel jetait une chaîne pour hisser les dieux; mais de l'autre côté une femme pâle de visage tirait à son tour Jupiter vers le bas. L'auteur nous explique que, bien que cette image soit empruntée à Homère, et qu'elle soit aussi une allégorie du mariage, la femme au visage pâle est ici la Religion.

On voyait aussi sur cet arc l'Hercule Gaulois, puis un groupe des Sept Arts Libéraux dont deux autres, la Peinture et la Sculpture, tentaient de faire partie, etc. La figure qui explique le mieux l'esprit des décorations de cet arc est une grande femme nommée l'Encyclopédie. Le sens de toutes ces représentations est ce que M. Seznec appellerait « la tradition morale » (71); l'auteur du livret

(71) J. P. Seznec : *La Survivance des Dieux Antiques*. Londres, 1940, ch. II.

nous explique que tous ces dieux, « bien qu'ils puissent paraître profanes, les anciens donnent à entendre qu'ils contiennent des Mystères moraux » (72).

Toutes les images de cet arc portaient des inscriptions dont certaines expliquaient le rapport entre les dieux et le mariage. Le chroniqueur de cette entrée nous dit que la Reine se tint longtemps devant cet arc et qu'elle aurait aimé y rester davantage. Malheureusement la prédiction de l'inscription principale, qui lui promettait une longue vie, la félicité perpétuelle, et beaucoup d'enfants, ne devait pas se confirmer.

L'iconographie des entrées peut devenir beaucoup plus compliquée. L'entrée de Tolède que nous venons de citer était sans doute fondée sur le livre d'Alciat, dont nous avons déjà mentionné la traduction espagnole par Bernardino Daza, (Lyon 1549). L'entrée à Ségovie en 1570 était, pour la plus grande partie, fondée sur les *Hiéroglyphiques* de Pierio Valeriano. Pour les visites que firent Philippe II (73) et Philippe III (74) au Collège anglais de Valladolid, les étudiants avaient fait coller aux murs des hiéroglyphes, dont certains adaptés des livres d'emblèmes connus, et d'autres de leur propre invention (75).

Un des thèmes que l'on trouve souvent sur les arcs est celui d'Hercule. Dans l'entrée de Tolède en 1560 on l'y voyait trois fois. D'abord sur le grand arc dédié au Mariage on voyait l'Hercule Gaulois (comme le précisait l'inscription). Les inventeurs avaient suivi Lucien, mais l'image avait été peinte d'après l'Histoire de France, nous dit l'auteur du livret. Hercule est un vieillard dont les épaules sont couvertes d'une peau de lion; il tient une lance à la main droite, un arc dans l'autre. Une chaîne sort de l'extrêmité de sa langue pour aboutir à ses oreilles. Il est évident, si l'on compare cet Hercule à celui de l'arc de triomphe érigé à Paris en 1571, que la copie de « l'Histoire de France » n'est pas tout à fait fidèle. L'inscription latine nous explique que « les paroles sont plus puissantes que la force » (76), allusion pertinente à la paix conclue entre la France et l'Espagne par ce mariage (77).

---

(72) Livret cité de Tolède, 1561, f. 22[v]. Pour les ornements de l'arc voir ff. 22[v]-35[v].

(73) *Relación de un sacerdote ... en la qual se da cuenta de la venida de Su magestad a Valladolid.* Madrid, 1592.

(74) *Relación de la Venida de los Reyes Catholicos al Colegio Ingles de Valladolid.* Madrid, 1600.

(75) Il ne faut pas oublier que la « nouvelle » science des emblèmes et surtout des hiéroglyphes était d'esprit médiéval plutôt qu'alexandrin (comme voulaient les inventeurs des emblèmes). Cf. Paul Renucci : *L'Aventure de l'Humanisme Européen au Moyen Age,* Paris, 1953, pp. 167, 193. Et aussi Mario Praz : *Studies in 17th Century Imagery,* London, 1939, t. I, pp. 16, 20, etc. Sur le rôle des Jésuites dans la diffusion des hiéroglyphes dans les collèges voir ce dernier pp. 156 et suiv.

(76) Livret cité de Tolède, 1561, f. 31[v].

(77) Cf. l'article de A. Huon : « Le thème du prince dans les entrées parisiennes au XVI[e] s. », dans *Les Fêtes de la Renaissance,* t. I, Paris, 1956. Henri IV est qualifié d'Hercule Gaulois à l'occasion de l'entrée de Marie de Médicis à Avignon en 1600. Le livret (*Labyrinthe Royal de l'Hercule Gaulois...* etc.) nous dit que la maison de Navarre put prétendre remonter jusqu'à Hercule par un des neveux d'Hispalus. Il semblerait donc que l'Hercule Gaulois fût d'origine espagnole.

Le deuxième Hercule est représenté en peinture dans « Le Jardin des Hespérides », sorte de parc par où le cortège royal devait passer. L'Hercule lui-même n'a rien d'extraordinaire : il porte une peau de lion et la massue avec laquelle il tua « le dragon ». Mais le jardin est plus intéressant. Nous apprenons qu'il avait été créé par Hercule lors de son passage d'Afrique en Espagne (D. Siculus, liv. IV). Au milieu de ce parc ombragé la reine Isabelle apercevait une fontaine où l'eau jaillissait des seins d'une femme nue. Elle faisait un geste assez étonnant, celui d'enlever son œil unique; à côté d'elle ses deux sœurs cherchaient en vain l'œil qui leur manquait. L'auteur du livret nous explique que les meilleurs historiens ne sont pas sûrs si les Gorgones et les Atlantides étaient des personnages différents, et l'inscription montre un désir de compromis : « Hesperidum Hortii qui et Gorgonum vocantur... » (78).

La troisième fois qu'apparaît Hercule, c'est en compagnie de Cacus et de Gérion, juste avant l'Alcazar (79).

On voyait aussi Hercule à Séville en 1570 parce que, selon une longue tradition, il avait fondé la ville. Autour de lui se trouvaient des femmes qui représentaient Séville, le fleuve Bétis, et les autres villes des alentours (80).

Il occupe de nouveau une place importante dans l'entrée de Ségovie en 1570. Le livret explique qu'il existe des opinions diverses quant à celui qui avait fait construire l'aqueduc ancien. Ceux qui se disputent cet honneur sont Hercule, Hispan (= Hispalus ?) et Trajan. Et sur l'arc qu'on éleva près de l'église Saint-François on put voir les statues de ces trois personnages. Les inscriptions formaient une espèce de dialogue : Hercule et Hispan disaient que c'était bien eux qui l'avaient construit; Trajan répondait, d'une façon assez convaincante, qu'ils vivaient à une époque trop peu civilisée, et que c'était bien lui qui l'avait fait. Au-dessus d'eux trois se tenait Minerve, vêtue en déesse du Génie et des Arts plutôt qu'en guerrière. Elle leur répondait : « qui que ce soit d'entre vous qui ait posé les pierres, il n'a fait qu'exécuter mon invention » (81).

Un peu plus loin, Anne d'Autriche put s'assurer que la question avait été résolue : — à la Porte Saint-Martin, qui était trop étroite pour construire un arc, on avait mis sur une « portada » les statues d'Hercule, de Trajan, et de deux rois espagnols. Hercule se contentait de dire : « Ego Urbis fundamenta ieci », et Trajan : « Ego Pontem construxi » (82).

Le thème d'Hercule était probablement présent dans les entrées d'autres villes. Barcelone par exemple, prétendait raisonnablement avoir été fondée par lui; et Malaga, par un de ses compagnons (83). Mais Hercule était surtout célèbre

(78) Livret cité de Tolède, 1561, ff. 39^{v}-40.
(79) Livret cité de Tolède, 1561, f. 53^{v}.
(80) Cabrera de Cordoba, *op. cit.*, p. 641.
(81) Livret cité de Ségovie, 1572, ff. M2-N.
(82) *Ibid.*, fol. P4$^{r/v}$.
(83) Joan Margarit : *Paralipomenon*, ch. II. Cf. le volume d'Antonio de Nebrija qui commence : « Habes in hoc volumine... », s. l., 1545.

en Espagne pour ses ponts et, si je ne me trompe, il suffisait qu'une ville eût un pont ancien pour qu'une légende commençât.

La façon de présenter Hercule dans ces entrées est encore médiévale. Plutôt qu'un dieu antique, on a l'impression de voir un roi goth. Et je suis sûr que si l'on étudiait d'autres thèmes iconographiques, le résultat serait le même. De plus, en regardant les arcs, on a toujours l'impression d'un débat médiéval : — la dispute de Trajan et d'Hercule n'est qu'un exemple. Cette idée de dialogue se dégage plus clairement si on jette un coup d'œil sur les inscriptions des arcs — selon celles-ci les images semblent être vivantes, et il est difficile, à moins que le livret ne le signale, de distinguer les peintures, et les statues, des acteurs vivants. (Pourtant je crois qu'on peut dire en général que, si l'on excepte les anges qui devaient présenter les clés au souverain, et les musiciens qu'on trouve quelquefois dans les tribunes, il y avait peu de tableaux vivants.)

Néanmoins les dialogues des inscriptions donnaient une sorte de vie à ces statues et peintures. Ces inscriptions pouvaient varier de la banalité la plus plate à de fort bons vers; elles étaient toujours le résultat d'un grand effort poétique même quand il s'agissait de « versos mudados » (on dirait aujourd'hui « de plagiats » de poètes aussi éminents que Virgile (84). Mais on trouve aussi des dialogues qui semblent sortir d'un autre siècle.

Dans l'entrée de Ségovie en 1570, on voyait sur l'un des arcs « Bon Génie » et Junon, qui est, selon Virgile, la marraine des noces. Les deux étaient couchés, et au-dessous on pouvait lire ce dialogue :

Junon : Que faites-vous ici ?
B.G. : Vous le savez bien.
J. : Il me semble que votre arrivée est de mauvais goût.
B.G. : Dites plutôt de bon goût.
J. : C'est moi plutôt que vous qui devrais être ici.
B.G. : Vous êtes la marraine; moi, je suis ici pour faire les enfants.
J. : Attendez du moins que le mariage soit fait.
B.G. : Je ne bougerai point !
J. : Pourquoi voulez-vous plus qu'il ne vous appartient ?
B.G. : Afin que le fruit que Dieu donnera soit le plus heureux possible (85).

Sur un autre arc on voyait d'un côté de la voûte la Renommée avec une trompette dont sortait une inscription de six vers proclamant la grandeur de l'aqueduc. De l'autre côté Echo retenait la dernière syllabe de chaque vers pour en faire une autre phrase d'éloge (86). Sur le même arc, on avait trouvé une

(84) Livret cité de Ségovie, 1572, ff. R2[v]-R3. Cf. aussi le Livret cité de Tolède, 1561, (ff. 23-24[v]) où l'on trouve des « vers changés » de saint Augustin, Lucain, Virgile, Ovide, etc. Cette idée de « versos mudados » est elle-même une pratique médiévale dont le suprême exemple est le « cento virgilianus de Proba Falconia ».

(85) Livret cité de Ségovie, 1572, f. R3[v].

(86) *Ibid.*, f. O[v]. Ce genre de technopaegnion était très populaire en Espagne pour la plupart des entrées auxquelles des érudits participaient. On trouve aussi des anagrammes et

solution satisfaisante à un problème qui avait embarrassé les organisateurs de la fête. Les deux héros de la ville, Diaz Sanz et Fernan Garcia, avaient délivré Madrid du pouvoir des Maures au temps d'Alphonse VII, selon certains historiens, mais quelques uns des conseillers de Ségovie possédaient des ouvrages qui ne mentionnaient pas ce fait. Ces exploits étaient donc d'une authenticité douteuse, et de plus l'on tenait à ne pas offenser la ville de Madrid qui depuis 1560 (87) devenait la ville prépondérante d'Espagne. Sur l'arc en question on avait représenté les deux héros, mais leurs boucliers étaient tendus de noir au lieu de montrer les trophées de leurs exploits et batailles. « Curiositas » leur demandait en espagnol : « Pourquoi ne nous avez-vous pas laissé la relation de vos exploits, surtout quand vous étiez à Madrid ? Ils répondaient en latin : « qu'ils étaient si occupés de leurs batailles qu'ils n'eurent jamais le temps de les conter » (88).

Telles sont, pour l'essentiel, les fêtes et spectacles donnés à l'occasion des entrées royales, en Espagne, au XVI[e] siècle. Je voudrais, pour conclure, indiquer par quelles caractéristiques ces fêtes diffèrent des fêtes italiennes et françaises. J'ai déjà mentionné les différences d'exécution, et nous avons pu remarquer que les réjouissances populaires ont au moins autant d'importance que les décorations de la ville. Ceci s'explique par le fait que les fêtes espagnoles, même quand elles s'accompagnent d'arcs de triomphe construits sur les modèles de Vitruve avec les ornements de Valérian, gardent toujours un esprit traditionnel et populaire. Les danses, les embuscades, les courses de taureaux et les fêtes navales tiennent toujours la première place. Seuls les tournois peuvent être considérés comme des spectacles aristocratiques, parce qu'on distinguait toujours le chevalier du simple soldat. Encore le peuple pouvait-il toujours assister à ce spectacle qui était donné sur les grandes places des villes, alors qu'à Florence, par exemple, la Sbarra de 1589 se déroulait dans le cadre restreint du cortile du Palais Pitti, et les spectateurs devaient présenter à l'entrée un signe de la faveur qui leur était accordée (89). C'est peut-être aussi pour éviter de donner aux fêtes un caractère trop aristocratique que l'on ne donnait pas de pièces de théâtre à l'occasion des entrées (90). Il ne faut pas cependant oublier que la Comedia ne prit une importance réelle que vers 1585, et que des moralistes, comme Mariana, tentèrent à plusieurs reprises de la supprimer. Le seul spectacle dont le peuple fût exclu était le banquet donné par la ville, et ceci pour des raisons évidentes.

---

des acrostiches, dont les meilleurs exemples se trouvent lors des visites que firent Philippe II et III au Collège anglais à Valladolid, dont j'ai déjà parlé. On trouve l'équivalent dans le théâtre de Calderón, par exemple dans le « loa » du Divino Orfeo : Eucharistia = Cithara Jesu. Praz, op. cit., I, p. 16, cite un cas beaucoup plus compliqué dans l' « Oculta Filosofia », 1645, du Jésuite Nieremberg. A propos de ces jeux d'esprit il remarque que l'époque alexandrine, le Moyen Age et l'époque baroque relevaient cette même particularité du goût » (*ibid.*).

(87) Cabrera de Cordoba, *op. cit.*, p. 254.

(88) Livret cité de Ségovie, 1572, ff. O3-P2.

(89) Pavoni, *op. cit.*, p. 36.

(90) Pourtant lors des mariages et des naissances qui ne comportaient pas d'entrée on représentait une pièce de théâtre, de Gil Vicente par exemple.

Le roi lui-même profitait du caractère peu guindé de ces fêtes. Comme nous l'avons vu, Philippe II se trouva en danger pour être sorti déguisé lors de l'entrée d'Isabelle de Valois à Tolède. Lors de l'entrée d'Anne d'Autriche à Ségovie, il courut de maison en maison pour la voir passer (91). Et dans ses lettres aux deux infantes ses filles (92) il se montre plus humain et moins cérémonieux qu'on ne le croit en général. Le peuple lui-même n'oubliait jamais que son souverain était homme aussi bien que prince, et ni le peuple, ni le prince ne furent choqués quand à Valence, en 1586, on fit monter par un cable, à la tribune de Philippe II, un panier de poissons frais pour le lui offrir (93). Un pareil geste eut été impensable lors de l'entrée à Florence en 1589. Le même sentiment de confiance règne, comme nous l'avons vu, quand les paysans de Villaverde viennent danser devant Anne d'Autriche et lui offrir les ustensiles nécessaires pour se mettre en ménage.

Une fois admis que les fêtes espagnoles du XVI^e siècle sont l'expression spontanée et traditionnelle du peuple envers son souverain, on peut se demander s'il y eut un développement continu de ces fêtes. Au commencement elles sont très simples; vers 1560-1570 elles atteignent leur apogée au point de vue de la décoration et du faste; vers la fin du siècle, il me semble qu'elles sont moins magnifiques. L'entrée de Philippe II à Valence en 1586, qui coûta plus de 12 000 livres (94) est moins éclatante que celle d'Anne d'Autriche seize ans auparavant à Ségovie, où les sommes disponibles étaient très limitées. Ce déclin des fêtes est peut-être dû à la situation économique espagnole qui allait toujours en empirant. Il ne faut pas oublier non plus que le roi était déjà vieux. L'entrée devait lui paraître fatigante, en outre il se sentait toujours plus attiré par la paix de la religion. Déjà en 1585 il s'était excusé de ne pas faire une entrée solennelle à Barcelone, disant qu'il y venait seulement pour prendre congé de sa fille et de son gendre; ce qui offensa tellement les habitants que, la nuit de son arrivée, aucun bruit ne se fit entendre dans la ville (95). Quand il visita Valladolid en 1590 il fit son entrée dans un carrosse ouvert, et non à cheval, chose qu'il n'avait jamais voulu faire auparavant. Il passa son temps dans cette ville à visiter des couvents qu'il avait fondés (96). L'emploi du carrosse est le commencement de la séparation qui ira s'agrandissant entre le peuple et son souverain. La gravure d'Harrewyn (97) qui montre l'entrée de Marie-Louise d'Orléans à Madrid en 1680 représente un carrosse si bien fermé que l'on pouvait à peine voir la princesse. Bien qu'une nouvelle ère de fêtes somptueuses commence avec l'avènement de Philippe III en 1599, et le double mariage célébré à Valence en cette année, les fêtes ont perdu le lien humain qui existait au XVI^e siècle. L'esprit qui animait les fêtes de Philippe II a disparu.

(92) Gachard, *Lettres* citées, *passim.*
(93) H. Cock, *op. cit.*, p. 252.
(94) Carreres Zacarés, *op. cit.*, t. II, pp. 321-356.
(95) H. Cock, *op. cit.*, p. 128.
(96) *Relación de un sacerdote...* 1592, déjà cité, ff. 16-17^v.
(97) Reproduit dans Emile Magne : *Les Fêtes en Europe au XVII^e siècle*, Paris, 1930, p. 385.

PANORAMA DES FÊTES ET CÉRÉMONIES DU RÈGNE

Évolution des thèmes et des styles

par Jean JACQUOT
Directeur de Recherches

Pour terminer cette série d'études si riches et si variées j'examinerai à nouveau, dans leur ordre, les fêtes et cérémonies les plus représentatives, insistant particulièrement sur celles dont il n'a pas été question dans ce qui précède, ou sur des aspects qui n'ont pas été traités. Cette récapitulation me permettra de faire des rapprochements, de noter des oppositions, de dégager des tendances. Dans mes conclusions j'essaierai de définir les caractéristiques des principaux types de fête, les constantes de l'époque, et les grandes lignes d'évolution des thèmes, des symboles et du langage artistique.

La présente étude sera suivie d'une Bibliographie qui me permettra de simplifier l'appareil de mes notes.

Entrée du prince Charles a Bruges

Des entrées du prince Charles, lors du voyage qu'il entreprit à l'occasion de son avènement, nulle n'est mieux connue que celle de Bruges. Nous avons en effet la description de Remy Du Puys, accessible dans le riche manuscrit à peintures conservé à Vienne, et dans l'édition de Gilles de Gourmont dont les bois gravés sont très proches des miniatures nombreuses du manuscrit (1).

Du Puys n'est pas un témoin ordinaire. Il prend le ton d'un précepteur humaniste et dans sa dédicace au prince, et dans ses commentaires moraux sur

(1) Les sigles donnés comme références sont ceux de l'édition originale du livre de Du Puys, *La triumphante et solemnelle entrée...* Les planches reproduisent les illustrations du manuscrit.

les tableaux vivants des nombreux échafauds qui jalonnent l'itinéraire. En le lisant nous nous souvenons qu'Erasme composa pour la même circonstance, la majorité de Charles, l'*Institution du Prince Chrétien*. C'est sur les responsabilités et les devoirs du jeune souverain qu'il insiste. Il lui rappelle qu'il doit préférer à toutes les richesses de ce monde l'or dont parle Platon « la tres clere semence de royalle perfection ». Et aussi que si la nature a revêtu les monarques « d'humanité subiecte à la mort et aultres tous telz, mais trop plus dangereux périls et fortunes que le moindre des hommes » c'est :

> Pour instruction manifeste de non colloquer leur souverain bien en corporelle ou mondaine felicité qui nest que fange et pourriture a comparaison de la seulle et parfaicte gloire qui les attent la sus au trone divin duquelz ilz sont lymage et representation cy bas. Et doibuent a icelluy conformer leur regne de tout leur pouvoir.

Charles, poursuit-il, n'a pas commencé son règne comme

> Demetrius qui voulut estre surnommé le dompteur de citez et forteresses dont il est durement blasme en toutes bonnes hystoires et a bon droit car ce tiltre est veritablement tyrannique et naproche de riens a maieste royale qui se monstre et reluyt principalement a recreer les desolez, soustenir les foibles les poures et mal fortunes redresser et enrichir par toutes voyes possibles.

Et Du Puys de citer en exemple « vos devanciers princes et comtes de Flandres » qui ont élevé et établi la ville de Bruges « en consommation dhonneur et de puissance... duquel estat elle est decheute par adverse fortune et tousiours diminuee ». Le regret de la prospérité que Bruges connaissait encore au temps des ducs de Bourgogne, et l'espoir que le jeune prince la restaurera s'exprime dans ce cri : « Les peuples de Gaule belgique ont perdu un Charles, ils en retrouvent un autre ». Naïvement Du Puys souligne que Bruges, aujourd'hui la plus deshéritée, est la ville qui a dépensé le plus pour recevoir dignement le prince. La grandeur et la décadence de Bruges, tel est donc le thème principal de l'entrée qui doit montrer « la petite fiance que tout homme de sens doibt mectre aux prosperitez de ce monde ».

L'entrée a lieu à la nuit tombante selon la coutume de « par deça ». Des milliers de torches illuminent les rues, les principaux édifices et les échafauds où sont représentés en des tableaux vivants des histoires ou mystères.

Chacun des neuf membres de la ville a voulu avoir le sien, qui est souvent la réplique d'un monument de Bruges; ainsi pour les Bourgeois la maison échevinale, pour les métiers de la laine la Halle aux draps avec son beffroi. Ou bien ces échafauds rappellent, par leur structure symbolique, le caractère du membre représenté. Ainsi le quatrième, qui se compose de dix-sept métiers, fait édifier un château à dix-sept tours, chacune avec ses armoiries. L'échafaud des Bouchers et Poissonniers prend la forme de deux montagnes, surmontées l'une d'un riche pâturage, l'autre d'un lac poissonneux. Celui des Orfèvres est « une grosse tour taillée en forme de ciboire ». Tel échafaud reproduit le portail de l'église Saint-Donatien, mais la forme la plus répandue est le château.

Il arrive que les édifices temporaires soient établis sur des arches sous lesquelles passe le cortège. Pourtant ils sont bien éloignés des arcs de triomphe à l'antique. C'est plutôt à un retable qui s'ouvre et se ferme qu'ils font penser. Ils s'ouvrent à deux battants sur le passage du cortège pour révéler deux « chambres », ou si l'on veut une double scène où sont groupés des personnages vivants. Les ordonnateurs de l'entrée ont voulu en effet faire correspondre à chaque épisode de l'histoire de Bruges, qui est représenté sous l'aspect d' « une belle pucelle richement aournee et paree des armes dicelle ville », une scène qui est le plus souvent un « mystère du vieil Testament », mais qui s'inspire parfois de l'histoire antique ou de la mythologie. Le tout est décoré de peintures au dedans et au dehors, des courtines et tapisseries étoffent les trônes et marchepieds des personnages. Ajoutez les images taillées de prophètes porteurs de banderoles, les armoiries, les joueurs d'instruments logés au-dessus des portes, aux fenêtres et aux créneaux.

Nombre de tableaux, nous l'avons vu, sont tirés de l'histoire sacrée. Ainsi David dansant devant l'Arche fait pendant au comte Baudouin présentant à Bruges les reliques de saint Donatien (Biii), Héraclius faisant don à Jérusalem de la Sainte Croix sert de réplique au comte Thierry apportant à Bruges le Saint Sang (Biv, **Pl. XV, fig. 2**). Une série de rapprochements bibliques illustrent l'union du prince, qui accorde protection et libertés, et de la cité, qui donne en échange son amour et sa fidélité. Nous voyons d'une part Louis de Nevers dotant la ville de privilèges, et de l'autre Moïse portant les tables de la Loi (Bv), Louis de Mâle élevant Bruges sur les piliers d'or de marchandise et de négoce, et Assuérus choisissant Esther pour épouse (Bvi), le même Louis recueillant dans une coupe d'or le vin vermeil qui jaillit du cœur de Bruges, et Moïse recevant les dons des enfants d'Israël pour parachever le tabernacle de Dieu (Ci). Mais c'est à Romulus instituant le Sénat que l'on compare Philippe le Hardi confiant à des échevins le gouvernement de Bruges (Cii). Les seigneurs du Franc, c'est-à-dire des localités jadis assujetties à Bruges, puis affranchies par les comtes de Flandres, ont aussi leur échafaud où nous voyons le même duc Philippe leur accorder privilèges et immunités, tandis qu'un tableau de l'Age d'Or rappelle les ressources agricoles du pays franc : y figurent Saturne, Cybèle, Pan nu et cornu, avec sept étoiles sur la poitrine, d'une main jouant du flageolet et de l'autre tenant une houlette, enfin trois bergères dansant un branle (Fiiii).

L'échafaud des Tanneurs représente Bruges à son apogée; il nous montre les neuf membres de la ville, puis au-dessus Jupiter et Junon, déesse de la richesse, avec à leurs pieds douze belles filles, les Grâces et les Muses, signifiant que vertu, noblesse et bonne mœurs dépendent de richesse. Et plus haut encore, dans une sorte de globe d'or, Bruges comme une déesse avec une couronne éclatante, faite de dix-sept rayons qui sont les royaumes chrétiens ayant commerce avec elle. A ses côtés les ducs Philippe le Bon et « Charles le Courageux » la protègent, ainsi que Gain tenant des fleurs et des fruits, Marchandise une nef aux voiles déployées (Fii. **Pl. XLI, fig. 1**). Mais plus loin nous voyons Bruges

vêtue en pauvresse, sa couronne sans éclat, et prête à défaillir si deux personnages représentant le clergé et les métiers mécaniques ne la soutenaient, et si un homme de loi et un membre de la confrérie du Saint Sang ne retenaient Négoce et Marchandise prêts à fuir (Fiii. **Pl. XLI, fig. 2**). Le tableau final nous montre Bruges au bas de la roue de la Fortune, tandis que Mars et Négoce occupent la position intermédiaire et qu'une villageoise tenant un fléau en guise de sceptre est assise au sommet. Le prince lui-même figure dans le tableau la main sur la roue qu'il s'apprête à faire tourner d'un demi-cercle. Et lorsque passe le vrai prince (et non celui du tableau) Bruges lui remet une supplique.

Tous ces tableaux vivants évoquent non sans nostalgie le bon vieux temps où Bruges était prospère et où les ducs de Bourgogne régnaient en Flandres. Il n'est pas surprenant que l'empereur Maximilien soit absent de ces scènes puisque Bruges et Gand soutinrent contre lui une longue lutte tandis qu'Anvers faisait cause commune avec lui et obtenait au détriment de ces dernières des avantages qui lui permirent d'attirer les commerçants étrangers dans ses murs. Bruges souffre de la concurrence d'Anvers et du développement de l'industrie rurale qui échappe à son contrôle, et elle attend du jeune prince qu'il la protège. Tournée vers son passé elle voit en lui le descendant des princes bourguignons établis en Flandres et non le petit-fils de Maximilien.

Pour les Brugeois Charles est en effet un comte de Flandres et non le maître de l'Univers. Mais un triomphe des nations vient s'inscrire dans cette idylle de la cité et du prince. Les « Ostrelins », autrement dit les représentants de la Hanse, font résonner hardiment le thème impérial. Sur leurs portes triomphales nous voyons le lion de Flandres (le jeune prince) aidant Atlas (l'empereur Maximilien) à soutenir le monde (Cv). Ou bien encore Charles sous les traits d'Alexandre, chevauchant Bucéphale (le pays de Flandres) qui piétine des hommes d'armes, tandis que Philippe de Macédoine, qui tient l'animal par la bride, lui dit : « Mon filz aultre Royaulme te convient cercher car le myen est trop petit » **(Pl. XL, fig. 1)**. Ce précepte ne dit à Du Puys rien qui vaille, et il place dans la bouche de Maximilien un conseil différent à l'adresse de son petit-fils : « non de cercher royaulmes estrangiers mais de recepuoir et garder ceux qui de droit luy appartiennent » (Cvi).

Au tableau vivant des Ostrelins représentant l'empereur entouré de ses électeurs (Di), la Nation espagnole fournit un pendant, celui du jeune prince des Espagnes recevant l'hommage des six royaumes de Castille (Léon, Aragon, Grenade, Navarre, Naples, Sicile) et des trois états (Eglise, Noblesse, Commun) de chacun d'eux. Mais le prince adresse à Dieu cette prière : « donne moy cueur dentiere et parfaite voulente affin de pouoir conduire ton peuple et discerner du bien le mal ».

Deux autres échafauds espagnols comportent aussi un enseignement destiné au prince, que Du Puys se plaît à développer en un discours moral. L'un représente les quatre vertus tenant Fortune enchaînée et maintenant immobile sa roue (Dvi. **Pl. XL, fig. 2**). L'autre un jardin de plaisance au milieu duquel Orphée

joue de la lyre (ou de la viole selon la gravure). Ce joli verger représente le royaume du jeune prince. Et celui-ci doit « accorder l'instrument de sa conduyte c'est-à-dire l'institution de son regne en parfaicte consonance et melodieuse armonye de toute excellentes vertus ».

Cependant les mêmes Espagnols reprennent le thème de la Croisade, qui s'était fait entendre à Bruges même au temps des ducs de Bourgogne. Un de leurs tableaux montre trois anges aux portes de Jérusalem qui présentent au jeune homme agenouillé parmi ses capitaines et gens d'armes le blason, la couronne et les clefs de la cité tandis que le premier chante ce qui jadis fut dit par l'ange à Gédéon :

> Notre seigneur est avec toy prince tres puissant
> Va et en icelle puissance deliureras Hierusalem

puis que les trois ensemble entonnent : « Fecit potentiam in brachio suo » (Eii). Un autre tableau, dont les devises exhortent le prince à soumettre tous les ennemis de la foi représente une nef turque attaquée par deux galères chrétiennes (Diii). Ce combat simulé a pour pendant l'assaut d'une tour, présenté par les Aragonais dont les feux artificiels semèrent quelque panique dans le cortège (Ciii).

Les trois « nations italiques », Génois, Florentins et Lucquois, introduisent un élément nouveau. Chacune fait édifier « un arc triumphal à l'antique et selon questoit la coustume de faire aux rommains pour honorer leurs princes victorieux » (Eiii). Ces arcs sont surmontés de héros mythologiques terrassant des bêtes fabuleuses symbolisant les vices. Les Italiens avaient aussi fait édifier une fontaine « destrange et tres nouvelle façon » se composant d'une vasque et d'un pilier auquel s'adossaient « trois pucelles de tres excellente beauté » faisant jaillir de leurs mammelles « vin blanc, vermeille et eau de rose ». Spectacle plus admiré que tout le reste, nous dit Du Puys (qui passe soudain du jugement moral à l'appréciation esthétique), étant « taillé painct et formé si tres pres du vif et dartifice tant parfaict » (Ev).

Mais les Italiens n'apportent pas seulement une conception plastique nouvelle. Dans une sorte de galerie couverte ils présentent en un tableau vivant un Salomon adolescent sur son trône, entouré de sa cour, et à ses pieds « quatre vierges belles comme déesses atournees et parees a l'italienne ». Et chacune d'elle prononce une phrase de louange : « Sire tu es plain de magnificence, de puissance, et de gloire » ; « tu es le roy par dessus tous aultres » ; « tu es le prince de richesse et de gloire ton domaine passe tout » ; « ta sapience et tes bonnes œuvres surmontent ta glorieuse renommée » (Eiv). Ici s'épanouit la flatterie pure et simple; on ne propose plus au jeune souverain des modèles à suivre, des vertus à acquérir, on le tient, par définition pourrait-on dire, pour le possesseur de toutes les vertus. Il y a là toute la différence entre l'esprit véritablement humaniste et l'esprit courtisan.

Le jeune Charles se trouve, en effet, à la croisée des chemins. Les tableaux

vivants brugeois se distinguent par une certaine familiarité à l'égard du prince, une absence de servilité qui va de pair avec le sens des libertés communales et la fierté corporative. Les rapports de protecteur à protégé sont conçus comme un échange de services, une réciprocité de droits et de devoirs : tel est le sens profond des « joyeuses entrées » où le souverain, pour être reconnu, doit prendre certains engagements.

Mais l'exaltation de la puissance impériale, la glorification du monarque, tiennent aussi une grande place dans les spectacles que les Nations présentent aux regards de Charles, et il est significatif que les colonies italiennes lui offrent, dans cette entrée dont le décor est encore tout médiéval, un aperçu des splendeurs de la Renaissance et des triomphes à l'antique que ses interventions dans la péninsule et ses expéditions africaines lui permettront plus tard de connaître.

Entrées et Couronnements de Bologne — Séjours a Mantoue (1529-1532)

Le couronnement de Bologne donne lieu à une mise en scène que les événements qui le précèdent rendent dramatique. Cette conjonction du pape et de l'empereur, du souverain spirituel et du souverain temporel du monde, se situe dans une vaste perspective antique et médiévale, prestidigieusement évoquée par des artistes qui mettent en œuvre les thèmes traditionnels de la Rome impériale et de l'Eglise romaine avec une virtuosité technique qui se retrouvera quelques années plus tard lors des entrées triomphales de Charles vainqueur des Barbaresques.

Mais on sait que depuis de longues années l'Italie est un champ de bataille et l'enjeu de la rivalité de deux monarchies. Au cours de la lutte, les pontifes ont changé de camp à plus d'une reprise, non sans espoir de satisfaire des ambitions territoriales. Clément VII, pour être revenu quelques années plus tôt à l'alliance française, se trouve à la veille du couronnement en posture défavorable, alors que François Ier se voit contraint de renoncer à ses revendications en Flandre et en Italie. Charles n'a pas voulu le sac de Rome par les mercenaires mal payés, et il n'en porte qu'indirectement la responsabilité. Mais s'il tient pour regrettable le fait accompli, il y voit aussi une salutaire leçon donnée au pontife qui a joué la carte française. A Rome ces pénibles souvenirs sont trop récents pour que le couronnement s'y puisse dérouler. Des raisons stratégiques font préférer à Charles une ville plus proche des terres d'Empire, Bologne, et, la choisissant au lieu de la ville de saint Pierre, il pense affaiblir le prestige du pape en lui imposant le terrain de la rencontre.

Il se voit au sommet de la puissance temporelle, et en choisissant ce moment pour recevoir la couronne, il compte lui ajouter la force de l'idée, dont Miss Yates décrit ici-même la genèse et l'évolution, d'une unité chrétienne réalisée grâce à la résurrection de l'*imperium* et à la monarchie universelle. Mais il ne peut obtenir cette consécration sans reconnaître la subordination du pouvoir tempo-

rel au spirituel. Et Clément VII ne manquera pas de tirer un plein parti de cette supériorité qui fait de lui le chef de l'Eglise, tandis que Charles n'est que le dernier des clercs et le premier des laïcs. Le sens de la cérémonie n'est pas douteux, elle sanctionne la mainmise de l'empereur sur l'Italie. Mais elle renforce du même coup l'autorité et la puissance du Saint-Siège, qui paraissaient compromis.

Le vicomte Terlinden décrit en ce livre la partie politique qui se joue à Bologne, ainsi que les fastes du sacre. Il reste à montrer avec quelle habileté les ordonnateurs des entrées transposent dans leurs décors les idées qui font la force du pontife au cours des négociations. Nous disons bien les entrées, car Bologne, rattachée depuis peu aux Etats de l'Eglise, reçoit Clément aussi bien que Charles, et érige en l'honneur de chacun des arcs triomphaux dont il est instructif de comparer les inscriptions et les « histoires » (2).

Lorsque Clément fait son entrée le 24 octobre 1529, un arc placé devant la Porta Maggiore associe les armes du Saint-Siège et celles de la ville, ainsi que les espoirs du Pontife, du Sénat et du Peuple bolonais en l'issue favorable des événements qui vont se dérouler. Devant le palais Scrappi deux arcs doriques font pendant à deux autres arcs sous lesquels devra passer l'empereur. Sur leurs frises sont représentées des scènes bibliques : Samuel oignant David et le sacrant roi d'Israël, l'Arche d'Alliance, la reconstruction du Temple et la restauration des sacrements selon le livre d'Esdras. Ces bas-reliefs, accompagnés de statues de la Paix et de l'Abondance, signifient que l'Eglise romaine, soutenue par la force de Charles, serait capable de maintenir la paix, et que le pape, avec l'aide de l'empereur, pourrait rendre à l'Eglise la perfection des premiers âges. Des inscriptions latines affirment la confiance absolue de Bologne en Clément VII : « Pontifice Maximo sub cujus imperio et potestate se perpetuo incolumen ac florentem fore confidit », « in cujus pietate ac sanctitate salutis felicitatisque suae spem firmam positam habet ».

Un troisième arc dorique à deux ordres de colonnes, s'élève sur la Piazza Maggiore devant le Palais communal où devaient séjourner le pape et l'empereur. Au sommet de la façade principale se dressent des statues du Père Eternel entre saint Pierre et saint Paul, avec pour figures d'angles saint Pétrone et saint Ambroise, protecteurs de la cité. La corniche s'orne d'une statue de Clément VII, avec de part et d'autre des effigies de la Vertu, la Piété, la Foi, la Vérité. Deux grandes peintures représentent Moïse guidant le peuple d'Israël et Assuérus choisissant Esther pour épouse, image de l'union de l'autorité temporelle et spirituelle. Comme le rappelait une inscription : l'union du pouvoir impérial et de la sagesse est le chemin de la vraie gloire, et la religion est la source de toute sagesse.

Lorsque après la réception à la porte de la ville, et la visite à Santa Maria del

(2) La description qui suit utilise la Chronique du séjour de Clément VII et Charles Quint à Bologne par Gaetano Giordani, notamment pp. 6-16 pour les entrées du pape et de Charles, 107-145 pour le second couronnement.

Tempio, où il avait revêtu la chape et la mitre, Clément VII sortit de l'église porté sur sa chaise, le cri poussé par ses porteurs « Viva Papa Clemente » ne trouva pas d'écho auprès du menu peuple, et ce silence fut attribué soit au mécontentement provoqué par la guerre, soit à l'impression produite par tant de majesté. Quoi qu'il en soit, le baldaquin porté par de jeunes nobles bolonais fut, selon la coutume, mis en pièces par la foule qui s'en partagea les souvenirs. Et lorsque le cortège atteignit l'église Saint-Pierre, où devait être chanté le *Te Deum,* Clément bénit celle-ci et proclama une indulgence plénière (3).

Le décor de l'entrée impériale offre avec celui qui vient d'être décrit des correspondances remarquables. Une place est faite à un plaisir artistique sans arrière-pensée puisque l'ouvrage avancé devant la Porta San Felice est orné de peintures : entre les créneaux des *puttini* dansant et jouant des instruments pour se réjouir de la venue de l'empereur; et de part et d'autre, sur les murs, un triomphe de Neptune avec ses tritons, ses sirènes, ses chevaux marins, et un triomphe de Bacchus, avec ses satyres, ses faunes, ses nymphes. Toutes ces divinités, qui font allusion à la domination de Charles sur terre et sur mer, semblent aller à sa rencontre pour lui dire : « Ave Caesar imperator invicte ». Mais partout ailleurs la Rome antique est évoquée dans le but de donner à Charles une haute leçon, que le gonfalonier prépare déjà dans sa harangue d'accueil lorsqu'il excuse Bologne, appauvrie par le passage répété de troupes qui ont mis la région à sac, de ne pas le recevoir aussi fastueusement qu'elle aurait voulu.

La porte de ville s'orne des armes pontificales et impériales, des médaillons de César, Auguste, Vespasien et Trajan, des statues équestres de Camille et de Scipion l'Africain en armes et des effigies d'autres illustres Romains, comme Scipion Emilien et Metellus, en toge de sénateurs. Ces personnages sont proposés en exemple parce qu'ils se sont distingués par leur vertu guerrière et leur prudence, qu'ils ont su vaincre Carthaginois et Barbares et maintenir la paix. Deux inscriptions indiquent sans ambage que Clément réservera à Charles un plus grand triomphe lorsqu'il aura vaincu non des Chrétiens mais les ennemis de la religion, et que sa foi et sa vertu permettent d'espérer qu'il veillera au salut de la communauté chrétienne et à la liberté de l'Eglise :

Clemens VII. Pont. Max. Carolum Caesarem Augustum Imperatorem invictissimum ad se venientem cum pumpa et ovationem accipit, idemque sperat, mox impiis hostibus debellatis ornatissimo et amplissimo triumpho decoratum.

Salutarem hunc adventum tuum Caesar Universae Reipublicae Christianae, atque ad totius Ecclesiae Romanae libertatem tuendam magnopere accomodatum fore, virtus, fides, animi magnitado et foelicitas tute pollicentur.

Après avoir contemplé la façade Charles pouvait encore voir, en s'engageant sous la voûte de l'entrée, des peintures qui représentaient, d'un côté, la Fureur sous les traits d'un géant enchaîné assis sur un monceau d'armes, et de l'autre

(3) Giordani, p. 11.

Janus devant la porte fermée de son temple, dont il tenait la clef, ainsi qu'une massue tournée vers le sol en signe de paix. Les statues de Numa Pompilius et d'Auguste, qui avaient su faire régner la paix, se trouvaient là fort à propos, ainsi que deux autres peintures, l'une représentant un jeune homme armé poursuivant la Fortune, qu'une figure allégorique incitait à courir sus à des soldats turcs, l'autre Apollon et les Muses, ce qui signifiait que sous son règne Bologne espérait cultiver paisiblement les sciences et les arts.

Les deux arcs doriques qui faisaient pendant à ceux que Bologne avait érigés pour le saint Père étaient surmontées de grandes effigies de la Victoire et de la Gloire et proposaient en exemple des empereurs ou monarques qui s'étaient rendus célèbres comme protecteurs du Saint-Siège et défenseurs de la foi. Devant le premier arc se dressaient sur deux hautes colonnes des statues de Constantin et de Charlemagne armés et couronnés à l'antique. Sur sa frise étaient peintes trois scènes de la vie de Constantin. Il s'agenouillait devant le signe du Christ qui lui apparaissait; à la tête de ses troupes, il mettait ses ennemis en fuite à la vue de son étendard orné d'une croix vermeille; il présentait son sceptre et sa couronne en signe de gratitude au pape saint Sylvestre qui le baptisait. Ces tableaux correspondent aux fresques décorant la salle de Constantin au Vatican, peintes quelques années auparavant par Jules Romain ou exécutées d'après ses cartons (4).

D'autres tableaux évoquaient le rôle de l'empereur Sigismond — qui mit fin au Grand Schisme d'Occident et condamna Jean Hus — au concile de Constance, et le supplice du feu infligé aux hérétiques. Devant le second arc s'élevaient sur deux colonnes les statues de ce Sigismond et de Ferdinand le Catholique qui, déclarait une inscription, expulsa les Juifs d'Espagne, chassa les Maures d'Andalousie, étendit son empire en Afrique et aux Indes, et secourut la papauté. Croisade contre les Infidèles et lutte contre l'Hérésie protestante, ces thèmes de la Contre-Réforme se trouvent donc déjà réunis dans ce double décor d'entrée, qui rappelle à l'empereur qu'il doit mettre son glaive et son sceptre au service de l'Eglise, s'il veut que s'effectue la réconciliation dont le couronnement sera le gage.

Le thème du roi-preux était cher au grand-père de Charles, l'empereur Maximilien, que M. Du Colombier nous montre épris de romans de chevalerie aussi bien que de reconstitutions de triomphes à l'antique, et se donnant à lui-même des fêtes imaginaires dans des ouvrages illustrés par Dürer ou Burkmair. Un artiste allemand comme Schaeufelein concevra pour Charles un grand char **(Pl. VI)** inspiré de celui que fit graver Maximilien. Mais feuilleter, après les *Triomphes* de ce dernier, les suites gravées qui ont fixé le souvenir de l'entrée et du couronnement de Charles Quint à Bologne, c'est passer de l'histoire rêvée à l'histoire vécue.

(4) Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958, vol. 2, pl. 57 et suiv.

Dans les seize gravures sur bois de *La Cavalcata dell' imperatore Carlo V nel suo ingresso in Bologna,* un artiste vénitien a fait vigoureusement ressortir le caractère martial de ce défilé où les éléments de combat et les éléments d'apparat sont savamment dosés. Charles déploie devant lui sa force et fait marcher devant lui, au rythme des trompettes, des tambours et des flûtes traversières, ses troupes d'élite allemandes, espagnoles, bourguignonnes; chevau-légers, artilleurs, sapeurs portant des branches de laurier, lanciers cuirassés, pertuisaniers, arquebusiers, hallebardiers et piquiers dont les armes se combinent en verticales et obliques puissantes avec les lignes sinueuses ou déchiquetées des montures, des armures, des étendards flottants et des cimiers. Lui-même paraît à cheval, armé de pied en cap, sous un dais d'or porté par quatre cavaliers, escorté par de jeunes gentilhommes bolonais. Mais aux portes de la ville le redoutable homme de guerre se découvre pour baiser le crucifix, remplace son air martial par des allures courtoises, et son casque pour une coiffure débonnaire dont il salue les dames qui se pressent aux fenêtres.

Le pape a fait construire devant la basilique Saint-Pétrone, censée représenter Saint-Pierre de Rome, un édifice temporaire dont l'aspect rappelle la salle du Consistoire, de même que pour le couronnement il fera élever deux chapelles provisoires qui seront les répliques de chapelles vaticanes. Ainsi se trouve affirmée la présence de la Ville éternelle dans Bologne où le pontife a été contraint de se rendre, aussi bien dans ses arcs à l'antique que dans les monuments qui évoquent l'autorité du chef de l'Eglise. C'est donc dans la salle du Consistoire que Clément, sur son trône, reçoit Charles à genoux et se laisse, bien qu'avec des protestations, baiser les mains et les pieds, avant d'embrasser son adversaire de la veille. L'un et l'autre jouent admirablement, mais non sans émotion, leur rôle devant le monde chrétien.

L'habileté de la mise en scène bolonaise fut de faire jouer à Charles celui du jeune empereur plein de vertus qui a offensé le maître spirituel du monde et dévasté l'Italie, mais dont on attend qu'il devienne le champion de la Chrétienté. Le reste se déroule en négociations secrètes où Clément se montre surtout préoccupé (à juger par les résultats) de régler avec l'empereur les destinées de l'Italie, d'agrandir ses états et d'obtenir aide et protection pour sa famille. Charles s'attarde plusieurs mois auprès du pontife, tandis que Ferdinand l'appelle à l'aide contre les Turcs, et que sa tante Marguerite, régente des Pays-Bas, l'exhorte à secourir son frère. Et la première action des troupes impériales, après le couronnement, sera d'assiéger Florence où Charles restaurera les Médicis par la force des armes, en la personne d'Alexandre, et assurera leur hégémonie en Toscane.

Cependant la conclusion de la paix, le Nouvel An, puis le Carnaval, sont l'occasion de réjouissances, tournois, mascarades dans les demeures seigneuriales, spectacles de saltimbanques dans les rues, qui alternent avec des solennités religieuses et maintiennent une atmosphère de fête jusqu'au couronnement. Le 14 février Charles fait chanter par ses musiciens en la chapelle du Palais deux messes solennelles : la première en présence de chevaliers de la Toison

d'Or, la seconde en présence de chevaliers de Saint-Jacques. Le 22, dans la même chapelle, il reçoit la couronne des rois lombards, et cette cérémonie, déjà très solennelle, ajoutera, par un effet de gradation, à la majesté du second couronnement qui aura lieu deux jours plus tard et où sera répété, avec une élaboration et un éclat plus grands, le rituel du premier.

Sans raconter une fois de plus le déroulement de la journée du 24 février, essayons d'en faire ressortir la signification symbolique. Le rituel séculaire du couronnement souligne la subordination du pouvoir temporel au spirituel, mais en même temps a la valeur d'une initiation et d'une consécration qui, faisant de l'empereur un membre inférieur de la hiérarchie ecclésiastique, confèrent à son autorité un caractère religieux.

Mais voyons d'abord la scène. Tandis que le clergé s'était rendu à la chapelle du Palais où Charles avait reçu des mains d'un cardinal, au nom du pontife, la couronne lombarde, c'est maintenant l'empereur qui se rend au sanctuaire, où le pape lui-même sera l'officiant. Une brèche dans la façade du Palais qui, sur la grand' place de Bologne, fait un angle droit avec celle de Saint-Pétrone, permet de relier les deux édifices par un long pont de bois incurvé qui se prolonge, à l'intérieur de Saint-Pétrone, jusqu'au maître-autel. Cette longue et large passerelle permet au cortège d'avancer, pour ainsi dire, entre ciel et terre et d'être aisément vu de la foule sans être gêné par elle : la cavalcade qui suivra le sacre sera d'ailleurs l'occasion d'un contact plus étroit avec la population bolonaise. L'accident qui survient à l'échafaudage peu après le passage de l'empereur, et qui coûte quelques vies, provoque un mouvement de panique mais contribue en fin de compte à donner une dimension plus qu'humaine à la solennité : il rappelle que la mort frappe à tout moment, et montre que l'empereur est protégé par la main de la Providence. Les forces commandées par le comte de Leyva, déployées dès la première heure, n'assurent pas seulement le service d'ordre avec l'aide de la milice bolonaise, elles manifestent la puissance impériale qui a décidé du cours des événements conduisant au sacre. Elles demeurent à l'extérieur du sanctuaire, mais à proximité, et les salves de l'artillerie feront écho, le moment venu, à la proclamation du couronnement.

Autre point important, la cérémonie est censée se passer dans la Ville éternelle, Saint-Pétrone représente Saint-Pierre (« qui è da notare che tutte cose essendo a similitudine della Basilica Vaticana »), le maître-autel ressemble à celui de Rome (« fatto era conforme a quello che è a san Pietro in Vaticano ») (5). Au seuil de l'église le pont s'élargit de manière à donner accès à deux chapelles dont l'une représente Santa Maria fra le due Torri et l'autre est dédiée au pape saint Grégoire.

Au cours de la cérémonie l'empereur changera à plusieurs reprises de vêtements et d'attributs, et tantôt portera et tantôt déposera les insignes de

(5) Giordani, pp. 108-9.

son pouvoir **(Pl. XLVII)**. Ce rituel compliqué a naturellement un sens qui est de le faire apparaître dans ses différentes fonctions, et d'exprimer les rapports du temporel et du sacré. Lorsqu'il parvient à l'église, le cortège ecclésiastique y a déjà pénétré depuis longtemps, l'heure canoniale de tierce a été célébrée, et le pape a échangé sa chape d'apparat pour ses vêtements d'officiant.

Ainsi se trouve affirmée la continuité de l'Eglise, qui se consacre au service perpétuel de Dieu, par rapport à la succession des événements de l'Histoire : c'est au cours d'une messe célébrée par le pontife que Charles Quint sera couronné et il est facile de voir dans cette perspective quel aspect de la cérémonie prime l'autre. Dans la première chapelle Charles est dépouillé de son manteau royal et de sa couronne lombarde et reçoit les attributs d'un chanoine de Saint-Pierre, selon la tradition qui veut qu'il le devienne avant d'être fait empereur (6). Et c'est revêtu de ceux-ci qu'il prononce le serment de soumission à l'Eglise. Il les quitte dans la seconde chapelle pour la tunique de sous-diacre puisque c'est à ce titre qu'il doit servir la messe. Mais il doit d'abord paraître dans son rôle de souverain, et sur cette tunique porter un manteau pesant brodé d'or et de pierreries, où sont représentés l'aigle bicéphale, et lui-même trônant entre les deux colonnes, recevant la bénédiction du Ciel. C'est ainsi revêtu, et couronne en tête, qu'entouré de deux cardinaux il s'avance à l'intérieur du sanctuaire jusqu'au lieu où le pont s'élargit à nouveau en un cercle nommé « ruota porfiria » par allusion à la pierre consacrée de Saint-Jean de Latran, et c'est là qu'il confesse reconnaître en l'apôtre saint Pierre, et en son successeur, le vicaire de Jésus-Christ et le chef de l'Eglise. Il est alors conduit à une troisième chapelle dédiée à saint Maurice où il est oint du saint-chrême, puis au maître-autel où le pontife va célébrer la messe.

Deux moments de la cérémonie sont significatifs pour notre étude. Celui où il est conduit au trône pontifical et où il reçoit à genoux les insignes du pouvoir impérial. Le pape lui remet le glaive nu en lui recommandant de s'en servir contre les rebelles et les ennemis de l'Eglise. Il le brandit alors trois fois, le baise, le rend à un cardinal qui le met dans le fourreau et lui en ceint le flanc. Il est maintenant armé chevalier de saint Pierre et se dresse pour dégainer l'épée et la brandir encore. Puis il reçoit le sceptre, le globe et le diadème et, lorsqu'il a baisé les pieds du pontife, l'épée lui est enlevée et il est admis à s'asseoir, portant ses autres attributs, à côté du pontife, sur un trône moins élevé de deux marches. C'est alors que se proclame le couronnement et, tandis que se chantent les louanges de l'empereur, que trompettes et salves annoncent à la foule exté-

(6) Giordani, p. 117. Díaz Tanco, témoin du sacre dit aussi qu'il fut fait chanoine de Saint-Pierre (cf. plus haut p. 190). Cependant M. le Vicomte Terlinden nous écrit « je crois que c'est bien de Sainte-Marie-Majeure que Charles Quint fut nommé chanoine. Le manifeste imprimé qu'il envoya à ses sujets des Pays-Bas pour leur faire connaître les cérémonies du couronnement le dit en toutes lettres. D'autre part les rois d'Espagne étaient traditionnellement chanoines de Sainte-Marie-Majeure, comme les rois de France l'étaient de Saint-Jean de Latran. Ce qui donna lieu à de nombreux conflits de préséance entre les ambassadeurs des deux monarques ». (Cf. plus haut p. 39).

rieure le moment tant attendu. Mais il doit être dépouillé un moment de son manteau et de ses attributs pour descendre du trône et baiser encore les pieds du pontife, avant que la cérémonie reprenne son cours. Un autre moment important est celui où, déposant une fois de plus insignes et manteau, il s'approchera de l'autel comme sous-diacre et tendra au pontife le calice, la patène et l'eau avant de confesser ses péchés et de recevoir la communion.

En ce moment de recueillement nous sommes loin du cortège qui succède à la cérémonie, et dont les suites gravées de Robert Péril **(Pl. I)** et Nicolas Hogenberg ont perpétué le souvenir. Il est amplement décrit plus haut (pp. 39-42) et il suffit d'observer que ce cortège s'inspire du Triomphe romain dont Mantegna a donné à la Renaissance l'évocation la plus saisissante, en y mêlant comme dans les suites gravées pour Maximilien les costumes et les armes modernes, mais aussi du Triomphe de l'Eglise dont le Titien a donné dès le début du siècle une image animée d'un irrésistible élan. Le cortège qui passe sous deux nouveaux arcs dédiés à César par le pontife, parce que sa vertu égale sa fortune, et par Bologne aux deux souverains, associe à cette gloire la cité émilienne fière de ses magistrats, de ses docteurs, de ses corporations et de ses étendards, de même que les hérauts et ambassadeurs de nombreuses nations. Mais les grands symboles de ce triomphe sont les attributs du double pouvoir, crosse et tiare, épée, globe et couronne, portés en grande pompe avec la sainte Eucharistie.

Lorsqu'après cette cavalcade où les deux souverains du monde apparaissent sur un plan d'égalité et d'amitié, l'empereur entre à l'église Saint-Dominique représentant Saint-Jean de Latran et il est admis parmi les chanoines de cette basilique. Puis il arme un certain nombre de chevaliers. Ce rite n'est pas nouveau pour lui mais le couronnement, en même temps qu'il en limite et précise l'usage, sanctifie le pouvoir du glaive dont il touche l'épaule de ceux qu'il ordonne. Il conserve de son association au service divin et de son modeste rang dans la hiérarchie de l'Eglise une parcelle d'autorité religieuse, reflet de l'autorité pontificale, qui s'ajoute à sa puissance temporelle. Fait empereur et chevalier le matin même il fait à son tour des chevaliers.

Un épisode de sa visite à Mantoue, peu après le couronnement, en prolonge curieusement le cérémonial, et nous le fait voir s'humiliant rituellement devant les pauvres, comme il s'était incliné devant le vicaire du Christ, et s'acquitter d'un office de charité qui suppose un renversement symbolique des hiérarchies du monde. Voici comment le rapporte Luigi Gonzaga dans sa chronique du premier séjour italien de Charles. L'empereur, quelque plaisir qu'il prît aux fêtes du palais du Té, au jeu de la « baletta », aux parties de chasse et aux bals, n'oubliait pas les cérémonies de la Semaine Sainte et, le 14 avril, il voulut laver les pieds aux pauvres et demanda qu'on lui en amenât treize qui fussent parfaitement propres et sains de corps (« che fossero nette et sanza male alcuno »). On les lui trouva et après leur avoir recommandé de se laver les pieds à la maison, on les conduisit au monastère de Sainte-Agnès où un chapelain de Sa Majesté les leur lava encore une fois. Puis on les fit asseoir sur un banc du réfectoire, un

évêque leur lava les pieds une troisième fois, et on répandit sous leurs pieds de la paille de seigle qu'on recouvrit d'une toile blanche. Alors Sa Majesté arriva, couverte de linges blancs, accompagnée de trois évêques dont l'un portait un vase d'argent plein d'eau de rose et d'oranger, l'autre un bassin d'argent, tandis que le troisième tenait les pieds des pauvres. « Et cosi sua M^ta^ si inginocchio in terra et comincio al primo a lavare li piedi con la sua mano, et li basciava il piede, et cosi fece a tutti ». Il les servit ensuite à table, et les renvoya avec des cadeaux (7).

*
* *

L'étude de M. André Chastel dans ce volume nous renseigne sur l'intérêt que Charles Quint porta, dès ce premier séjour, aux artistes italiens. La visite qu'il fit à Mantoue, en quittant Bologne, mérite à cet égard de retenir l'attention, et une étude récente sur Jules Romain nous apporte sur celle-ci d'utiles précisions (8).

L'habileté manœuvrière de Frédéric II Gonzague, durant la récente guerre, lui avait permis d'en tirer avantage sans mettre en danger ses possessions. Bien que capitaine général des armées de l'Eglise, il livre passage aux troupes de l'empereur à la veille du sac de Rome, puis, après la réconciliation de Clément et de Charles, soutient les forces impériales contre la République florentine. Charles Quint le récompense en élevant le marquisat de Mantoue au rang de duché et il témoigne sa reconnaissance en réservant à l'empereur nouvellement couronné un accueil somptueux.

Celui-ci fit son entrée le 25 mars et put voir les arcs triomphaux dressés en son honneur près de l'église Saint-Jacques et sur la place Saint-Pierre, au milieu de laquelle on avait érigé une colonne de 40 brasses surmontée d'une Victoire ailée à laquelle semble correspondre un dessin de Jules Romain (9). Mais la réception au Palais du Té, qui se termina par une fête de nuit, fit sur lui une impression durable. La chronique de Luigi Gonzaga nous apprend qu'il admira longuement les salles alors achevées. Il semble même que sa visite ait marqué de son influence le décor de cette résidence, auquel Giulio travaillait avec cette audace dans la fantaisie qu'on lui connaît. De la sensualité plus ou moins teintée de ferveur contemplative de la salle de Psyché, du symbolisme érudit de la salle des Vents il va passer à la grandiloquence de la salle des Géants. La Salle des Stucs, dont le décor plus sobre, dû principalement au Primatice selon Vasari, représentait une armée impériale en marche, comportait déjà un hommage au souverain et semble avoir été préparée pour sa première visite. En effet Giulio fit pour l'une des figures de cet ensemble une esquisse conservée aux Offices;

(7) G. Romano éd. *Cronaca* attribuée à Luigi Gonzaga, pp. 272-3.
(8) *Opus cit.*, qui tire parti, notamment, de la chronique de Luigi Gonzaga.
(9) Conservé à l'Albertine, à Vienne. Cf. Hartt, vol. 2, fig. 523.

il s'agit d'une Victoire inscrivant sur un écusson le nom du souverain (10). Et il n'est pas douteux que Jupiter foudroyant les Géants représente Charles Quint triomphant de ses ennemis. L'idée n'est pas nouvelle et, dans l'entrée de François Ier à Rouen en 1517, le vainqueur de Marignan est déjà comparé au maître des dieux écrasant les Titans (11). Elle sera reprise, nous allons le voir, pour l'entrée de Charles Quint à Naples en 1536, et Frans Floris s'inspirera de la salle des Géants pour les peintures d'un arc de triomphe lors de l'entrée du prince Philippe à Anvers en 1549. On ne peut dire que Charles ait exercé ici sur l'art une influence heureuse. L'intérêt de ce « cyclorama » où des colosses difformes s'affairent parmi les blocs ou se convulsent dans les flammes réside peut-être dans l'effort pour produire par les moyens de l'architecture et de la peinture des illusions qu'on obtiendrait plus aisément par les éclairages et les machines : ici une sensation de vertige et d'écroulement qui n'épargne pas les habitants de l'Olympe et ne laisse de stabilité qu'au temple de Jupiter qui paraît suspendu au milieu des airs. Mais une virtuosité mise au service d'effets de cet ordre n'ajoute rien à la gloire du souverain ni de l'artiste.

Cette salle fut peut-être préparée en vue de la seconde visite de Charles à Mantoue, en novembre 1532, à l'occasion de laquelle le Romain fut chargé de la mise en scène d'une comédie. Calandra, le chambellan du duc, qui possède quelques traits de ressemblance avec Polonius, se plaint dans ses lettres des exigences de l'artiste qui refuse de construire des décors de bois et de toile à trois dimensions, derrière lesquels il est facile de régler les allées et venues des acteurs et au besoin venir en aide à leur mémoire défaillante. Giulio veut produire un effet de perspective par des moyens exclusivement picturaux, en appliquant une grande toile au mur du fond, et pour que régisseur et souffleur puissent se faire entendre des acteurs, il propose qu'on perce des trous dans le mur. Finalement il obtient gain de cause : la toile de fond peinte selon ses directives était appropriée aux circonstances de la visite du souverain plutôt qu'au sujet d'une comédie car on y voyait un empereur à cheval entouré de cavaliers et de Turcs captifs (12). Charles Quint venait en effet de Vienne d'où Soliman s'était retiré à son approche. Fort de ce succès il se rendait à Bologne pour une seconde entrevue avec Clément VII qu'il souhaite convaincre de la nécessité d'un Concile, et d'une alliance générale des états chrétiens contre les Turcs.

Entrées italiennes (1535-1536)

L'unité chrétienne dont Charles était devenu le symbole vivant se trouvait en effet menacée dans les états germaniques par les progrès du luthéranisme et

(10) Hartt, vol. 1, pp. 147 sq. Les lettres Carol sont lisibles sur le dessin.
(11) Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance*, p. 68.
(12) Hartt, vol. 1, pp. 271-2.

la violence des antagonismes religieux dont on trouve parfois les échos dans les livrets d'entrées. Se rendant à Augsbourg pour l'ouverture de la Diète, il s'arrêta le 10 juin 1530 à Munich, où de singuliers tableaux « vivants » lui furent donnés en spectacle. Le premier était un hommage rendu à sa personne, car on y voyait une reine, « la plus belle femme de la contrée », présenter un sceptre à un souverain. Le second ne montrait que corps percés et mutilés, têtes fendues et os sortis des membres : « Et certe la chose estoit faicte de si gentilz esperitz quil estoit plus facille a croire quelle estoit véritable que fainte ny artificielle. Car len ne pouoit nyer que se ne fussent hommes et creatures humaines ». Sur un troisième :

estoient plusieurs personnaiges representant vne histoire, ou questoit vng corps dhomme eschourche, la peau du quel estoit estendue sur vne haulte chaynne a dos. Au dessus de laquelle estoit la teste trenchee, et les mains et les pieds mis aux quattre quarres de la dicte peau. Ledict corps ainsi eschourchie gisant tout plat deuant ladicte chayre, se veoit mouuoir et bougir tout ainsy que se lame y eust encore este. Et au pres du corps estoit sur ung genoul vng tenant le cœur dicceluy sur la pointe dung cousteau. Tous les aultres personnaiges contemploient auec admirations et diuers gestes les corps ainsy escourchez et demembrez, questoit aux veans et passans la chose la plus estrange et de merueilleuse consideration que lon a jamais veu, en semblable acte triumphans (13).

L'auteur anonyme de cette description ne nous dit pas quelle était la signification de ces tableaux, mais il n'est pas douteux qu'ils faisaient allusion au déchirement intérieur de l'Allemagne et à l'espoir que l'empereur porterait remède à ses maux. Le premier heurt se produisit dès son arrivée à Augsbourg : les princes luthériens refusèrent de l'accompagner à la procession de la Fête-Dieu et Charles céda sur ce point, mais se montra résolu à ne point tolérer leurs prédicateurs (14). On sait que la Confession d'Augsbourg et la création de la Ligue de Smalkalde confirmèrent la séparation sur le plan religieux et politique. L'empereur se montra d'abord enclin à la temporisation, voire à la conciliation. L'invasion de la Hongrie par les Turcs rendait d'autant plus nécessaire une trêve entre chrétiens allemands qu'il fallait priver François Ier de tout appui chez les princes protestants aussi bien que chez les Turcs. L'expédition qu'il avait entreprise aux côtés de son frère Ferdinand et des princes de l'Empire avait contraint, sans coup férir, Soliman à lever le siège de Vienne et son prestige s'en était trouvé accru. Il continua à fonder ses espoirs sur la réunion d'un Concile pour la réforme de l'Eglise, mais trouva aussi peu d'enthousiasme chez Clément VII pour cette tâche que de zèle chez François Ier et Henri VIII pour la croisade.

Quelques années plus tard c'est encore par une victoire sur Mahomet qu'il cherche à raffermir le sentiment de l'unité chrétienne. Cette fois il s'agit de

(13) *L'Entree de la Maieste imperialle... en la ville de Ausbourg*, Anvers 1530, Aij.
(14) *Ibid.* Aiij.

répondre aux incursions des Barbaresques sur les côtes méditerranéennes par un coup porté à Barberousse en Afrique même. L'esprit chevaleresque qui pousse l'empereur à l'aventure est nourri par une double tradition familiale, celle des ducs de Bourgogne et celle des rois de Castille et d'Aragon. Mais si Jean sans Peur prit part à la croisade, Philippe le Bon, malgré son ardeur à suivre l'exemple de son père, ne réussit pas à y entraîner la chevalerie d'Occident. Et du Vœu du Faisan ne reste que le souvenir d'une fête splendide tandis que Ferdinand et Isabelle luttèrent victorieusement contre l'Infidèle. Mais il appartenait à Charles, grand lecteur d'Olivier de la Marche, de faire prendre corps aux rêves de ses aïeux bourguignons.

Le siège de Tunis, la prise de la Goulette, qui fut son baptême du feu, la libération des esclaves chrétiens, la fuite de Barberousse et la restauration du « roi de Thunes », Moulay-Hassan, frappèrent vivement les imaginations et laissèrent un souvenir durable.

Douze tapisseries bruxelloises, exécutées d'après les cartons de Jean Cornelis Vermeyen, qui assistait à l'expédition, en retraçaient les principaux épisodes. Elles figurèrent longtemps parmi les principaux ornements des fêtes et cérémonies de la cour de Madrid sous le règne des successeurs de Charles et des copies en sont conservées aujourd'hui à l'Alcazar de Séville. Une série de 8 estampes célébrant le même événement (15) nous aide à nous représenter les tableaux qui le commémoraient dans le décor des entrées que fit l'empereur dans plusieurs villes italiennes au lendemain de sa victoire.

Messine et Naples

Celle-ci ne pouvait manquer d'avoir un grand retentissement dans le royaume des deux Siciles, qui faisait partie de son héritage, et dont les côtes étaient particulièrement exposées aux attaques des pirates. Pour l'entrée de Messine le 21 octobre 1535, un arc surmonté de deux Victoires tenant d'une main des palmes et de l'autre soutenant l'écu impérial donne le ton avec la dédicace que voici : « imperatori Caesari Carolo Quinto Augusto Christianae Reipublicae Servatori Senatus Populusque Mamertinus ob devictam Africam dedicavit » et la louange hyperbolique « Roma tribus quondam bellis et pluribus annis quos domuit, solo mense domat Carolus ». La porte de ville est ornée des deux colonnes emblématiques et surmontée d'une Renommée avec la devise « A solis ortu ad occasum ». Un petit char traîné par six Maures précède l'empereur; il transporte un autel où est placé un trophée, offert à Jupiter, nous dit une inscription, par le père de la patrie, grâce auquel Astraea (la Justice) est redescendue sur la terre. Dans le cortège figure aussi un grand char où se tiennent

(15) *Carlos V y su epoca*, n° 3524. La 3e, reproduite dans ce dernier ouvrage, correspond exactement à la 7e tapisserie (Prise de la Goulette) et toute la série fut probablement gravée d'après les cartons de Vermayen. Cf. *supra*, p. 204, et *La conquista de Túnez*, Real Alcazar, Sevilla, 1929.

les quatre Vertus cardinales et où sont placées deux roues représentant les hémisphères célestes; plus haut quatre anges soutiennent un Monde environné d'angelots qui tournent avec lui, et au sommet de cette pièce montée se dresse un empereur en armure blanche tenant une victoire en sa main. La place de la cathédrale est ornée de deux fontaines de marbre, l'une ornée d'un dauphin portant Arion jouant de la lyre, l'autre une statue de Messine soutenue par des lions. Lorsque le grand char approche de l'église, « le Monde se ferme » et les roues étoilées se mettent à tourner en signe d'allégresse tandis que le petit char s'arrête devant le portail :

sur laquelle porte estoit apresté ung ciel artificiel avec certaines nuees et estoilles d'or, dont descendoient vint-quatre anges avec esles et bien accoustrez, lesquels estoient départis de quatre en quatre, et descendoient tant que le dernier quaternion vint emprès les signes triumphaulx, qui print. Et ce fait, tous lesdictz anges, emportant lesdicts signes triumphaulx par merveilleuse industrie et avec doulce mélodie de musicque, en la louange de Sa Majesté, retournoient au ciel. Et sur ce point l'Empereur entra en l'église (16).

Deux colonnes dressées de part et d'autre de cette porte soutiennent des bustes antiques (« due teste antiquissime di marmo per la vetustà in alcuna parte corrose ») ceux de Scipion l'Africain et d'Annibal dont Charles Quint surpasse la gloire. Les inscriptions d'un nouvel arc, érigé devant le palais, développent ce thème dont la fortune sera considérable : les autres cherchent le butin, Charles prend sur lui le labeur; il vainc non pour lui mais pour ses amis, il défait les Turcs pour rendre son royaume au roi de Tunis, et délivrer l'Italie de la crainte; il réunit en son sceptre la foi et la justice et il combat au nom du Christ.

Le dimanche suivant, tandis qu'on célèbre la messe à la cathédrale, un nouveau spectacle prolonge les réjouissances de cette entrée où s'allient curieusement le triomphe à l'antique et le merveilleux des représentations sacrées :

en la nef de ladicte église estoit faict en l'air bien exquisement la cité de Constantinople, fort bien faicte, laquelle avoit au rocq ung estandard desployé avec les armes du Turcq. Et quant l'évangille estoit finy, vint ingénieusement et industriement, volant en l'air, ung aigle plain d'esclistres et feuz artificielz sur ladicte cité, et gecta plusieurs feuz et grégois (17).

cette ingénieuse machine donne le signal d'un feu d'artifice dans la ville.

Pour l'entrée à Naples, le 25 novembre, des statues colossales de dieux et de héros jalonnent l'itinéraire qui part de la Porte capuane et aboutit à un grand arc de triomphe. Le décor est plus nettement antiquisant qu'à Messine, et la seule machine représente les Géants révoltés que foudroie Jupiter sur le passage de l'empereur. Au sommet du grand arc les statues de quatre grands capitaines de l'antiquité font pendant à celles de quatre empereurs de la lignée de Charles. La

(16) Gachard, *Voyages*, II, p. 570.
(17) *Ibid.*, p. 572.

victoire de Tunis et la défaite de l'Afrique sont évoquées en une série de tableaux et de bas-reliefs, mais emblèmes et allégories sont multipliés au détriment de l'unité d'ensemble.

Rome

La promesse d'un triomphe plus grand lorsque Charles aurait vaincu les ennemis du Christ, inscrite au fronton d'un arc lors de l'entrée de Bologne, fut tenue non par Clément VII, mais par son successeur. Paul III avait fait appel à de nombreux artistes (voir plus haut, pp. 197-206) et voulu que le souverain, lors de son entrée à Rome le 5 avril 1536, passât par la voie triomphale antique. La porte St. Sébastien était ornée de peintures. On voyait notamment Romulus, tenant une mitre au-dessus des armoiries pontificales, un sceptre au-dessus de celles de l'Empereur. C'était, une figure héroïque, armée et couronnée, revêtue de la toge, et portant encore une sorte de crosse d'évêque, pour bien faire comprendre qu'il était à l'origine du pouvoir spirituel et temporel. D'autres tableaux rapprochaient le cortège de Charles Quint de celui de Quintus Flaccus accouru pour délivrer Rome d'Annibal, et du triomphe des deux Scipion. Pour aplanir la voie du cortège et la rendre aisément accessible aux cavaliers, et surtout pour aménager des points de vue sur la Rome antique et ses monuments, le pontife avait fait abattre des quartiers entiers. Cette association des édifices de la Rome antique au triomphe chrétien était la principale caractéristique de l'entrée. Passant par l'arc de Constantin, nous dit un récit français, Charles « se réjouit merveilleusement de regarder la ioyeuse et glorieuse mémoire de son prédecesseur ». Passant aussi devant les arcs de Titus et de Septime Sévère « sa M. estoit contrainct de veoir telles choses si honorables de feu haulte memoire, et de ung peu arrester et considerer ce que les lettres contenoient qui y estoient en escript » (18).

Un arc moderne leur succédait, où étaient peints les principaux épisodes de l'expédition victorieuse. On voyait notamment l'empereur rendant sa couronne au roi de Tunis, et leur liberté aux chrétiens captifs. Ces derniers s'agenouillaient et lui donnaient une couronne de chêne, signe d'honneur réservé aux Romains qui avaient délivré des citoyens. A l'entrée de Saint-Pierre on avait édifié un autre monument au sommet duquel le saint en personne bénissait les victoires de l'empereur.

Sienne et Florence

Charles Quint poursuit vers le Nord un voyage qui a désormais pour objet la reprise des hostilités avec la France. Les Siennois ne souhaitaient nullement voir l'armée pénétrer dans leurs murs, et il fait son entrée dans leur ville le 24 avril, accompagné seulement de sa Cour et de sa garde personnelle. Les enfants

(18) Z. Cessino, *La triumphante entrée de l'empereur... en la... cité de Rome.* Anvers 1536.

qui l'accueillent avec des rameaux d'olivier, les clefs qui lui sont offertes selon la coutume sur un plateau d'argent, la grande aigle qui figure dans le décor avec l'inscription « Praesidium libertatis nostrae », tous ces symboles revêtent une signification ironique lorsqu'on sait que quinze ans plus tard la République siennoise devait être annexée au duché de Toscane.

L'ornement principal est une statue équestre de l'empereur, œuvre de Dominichino (Beccafumi) dont les descriptions varient quelque peu. Selon un livret imprimé il y avait « sopra un gran pilastro... un cavallo movente finto di marmo... e sopra era una figura à cavallo armata d'armadure à l'anticha, et sotto d'essa erano tre figure in forma di tre fiumi con tre vasi in mano que versauano acqua » (19). Un récit manuscrit parle d'un « cavallo tutto bianco con fornimenti dorati... con l'Imperator armato in sella... con ghirlanda in testa di lauro et sotto al corpo del cavallo tre principi tenava conculcati e he vasi piegati a terra che versavano acqua... » (20). Mais l'inscription qui accompagne la statue :

> Bagrada iam cessit, cedent Euphratis et Istri
> Flumina, iam extremus serviet Oceanus... etc.

fait clairement allusion aux victoires de Charles Quint sur les Barbaresques et les Turcs. Et s'il n'est pas courant de voir des divinités fluviales foulées aux pieds d'un cheval de bataille, il est constant que celles-ci représentent un pays et une nation. Nous ne savons si la statue équestre de l'entrée de Florence relevait d'une conception semblable mais nous avons déjà rencontré ce motif du triomphe équestre et du conquérant passant sur le corps de ses ennemis dans l'entrée de Bruges en 1515 **(Pl. XL, fig. 1)** et nous le retrouvons à Milan en 1541 **(Pl. XI, fig. 2)**. Il est à rapprocher du tableau attribué à Jan Cornelis Vermeyen représentant Charles Quint en saint Jacques Matamore et de la bannière conservée à l'Armeria Real de Madrid où le même saint Jacques combattant, qui était apparu jadis aux Espagnols luttant contre les Maures, est associé à la devise « Plus oultre » et à la Croix bourguignonne. La même bannière figure dans la pompe funèbre de Charles Quint gravée par les frères Duetecum (pl. 6).

Ici comme à Messine se trouvent juxtaposés la statuaire à l'antique et le merveilleux chrétien. Les chars des fêtes de la Vierge, avec leurs anges qui montent et descendent, sont intégrés au décor de l'entrée :

> L'imperator guardo con diletto li carri delli Angeli ch'il signor dello Spedale [di Santa Maria della Scala] haveva fatti metter fuora come suol far per la festa di Marzo di Nostra Donna et per l'Assunta, attentamente mirandogli angeli che col bello ordegno traboccavano di alto in basso e di basso in alto in tempomedesimo sormontando... (21).

---

(19) A. Sala, *Ordine... delle solenne entrate... nella Citta di Roma, Siena et Fiorenza*, f. 10v.
(20) P. Vigo, éd. *Carlo Quinto in Siena*, p. 30.
(21) *Ibid.*, p. 30.

L'arrivée d'un messager du roi de Tunis, venu offrir à l'empereur des chevaux berbères, des dromadaires, des esclaves et « una bellissima negra » introduit une note franchement exotique.

L'Académie des Intronati avait proposé de représenter devant Sa Majesté, dans la grande salle du Conseil, « una bellisimi et varia et ricca et dilettevol comedia », mais le comité des fêtes (li deputati all' ornato) avaient écarté la proposition, craignant que le souverain n'eût pas le temps de l'entendre, et que la dépense fût inutile, « e venuta l'opportunità del tempo non si pote recitare » (22). Il s'agissait de l'*Amor Costante* d'Alessandro Piccolomini.

Pour l'entrée de Florence, le 28 avril, se retrouvent, diversement combinés, les motifs des entrées précédentes. Tableaux de bataille : siège de Vienne, prise de Tunis (qui couvrent une façade entière, place San Felice); scènes de couronnement : Ferdinand roi des Romains, roi de Tunis restauré; héros traditionnels de la cour de Bourgogne : Hercule terrassant l'Hydre, Jason conquérant la Toison d'Or. Beaucoup de dieux fluviaux, dont l'effet décoratif est si sûr, et notamment l'Arno couronné de feuilles de hêtre, tout fier d'être associé à la gloire des fleuves qui baignent les territoires de l'empire. Et tout un peuple d'allégories auquel est confié le soin de célébrer Charles, qui combat au nom du Christ, qui sait vaincre et aussi se vaincre lui-même, qui dispense royaumes et provinces (thème particulièrement apprécié des Médicis, de même que celui du couronnement). Une statue équestre, dédiée par le duc Alexandre à Charles Quint, avait été érigée place Santa Trinita, mais si la monture était en place on n'avait pu, faute de temps, mettre en selle le majestueux cavalier : « un cavallo ignudo (per non havere havuto tempo) che v'era stato designato di mettere S.M. » (23).

Charles Quint en France (1539-1540)

La marche triomphale de Charles Quint, vainqueur de Barberousse, à travers l'Italie, se transforma, nous l'avons vu, en une expédition militaire vers la Provence. La rencontre de Nice et l'entrevue d'Aigues-Mortes ne marquaient qu'une trêve dans la longue lutte de l'empereur et du roi de France et quelques années plus tard les hostilités devaient reprendre. Cependant le libre passage à travers la France, accordé par François à son adversaire de la veille soucieux de réprimer le plus rapidement possible la révolte des Gantois, n'épargnait pas seulement à Charles les difficultés d'un voyage maritime, elle donnait aux antagonistes une nouvelle occasion d'examiner les moyens de maintenir la paix. On sait que les résultats politiques de la rencontre furent négatifs et que François fut déçu dans ses visées sur le Milanais comme dans ses espoirs de voir l'empereur, au sortir de son veuvage, épouser une fille de France.

(22) *Ibid.*, pp. 43-4.
(23) Sala, *Ordine...*, f. 15.

Cependant on observe tout au long de ce voyage, à partir du moment où le second fils du roi vient sur le sol de l'Espagne à la rencontre de Charles dont il avait été jadis l'otage, une émulation dans la générosité et l'esprit chevaleresque jointe à une méfiance et à une ruse qui pouvaient difficilement désarmer. Le rapport des deux monarques rappelle à cet égard, en plus tendu, celui de François Ier et d'Henri VIII au Camp du Drap d'Or. L'ancien prisonnier de l'empereur tenait en l'occurence à faire preuve d'une magnanimité qui étonnerait l'Europe. Ce renversement des situations, qui fait l'objet des réflexions lucides de René Macé, dont M. V.L. Saulnier commente plus haut le poème, présente un caractère dramatique qui fait jouer en faveur de l'ennemi d'hier une loi des compensations. On n'oublie pas les anciennes blessures mais on obéit avec un plus ou moins grand zèle aux instructions royales et l'on ne ménage ni la louange ni les vœux de concorde et de paix.

Poitiers

Le livret de l'entrée de Charles à Poitiers, le 9 décembre 1539, a le mérite de l'exactitude dans la description (24). Il met en évidence le rôle joué par les écoliers, et l'érudition biblique confère une certaine unité au décor. Plusieurs « bandes », chacune avec son costume mi-partie, égaient de leurs vives couleurs le cortège d'accueil, et portent au devant de l'empereur les premières devises de paix et d'honneur qui vont se multiplier le long du cortège. Vu la saison c'est le « bouix vert à l'antique » qui fournit la parure végétale de la porte du donjon de la Tranchée et de la porte de ville. La première s'orne de « deux médalles en bosse fort bien faictes, l'une de Hercules, et l'autre de Agathyrsus, desquelz sont venuz les Poictevins », la seconde des armes du roi et de l'empereur, et des ordres de Saint-Michel et de la Toison d'Or (que les souverains avaient échangés lors de l'entrevue d'Aigues-Mortes), accompagnés de devises telles que « quos Deus conjunxit, homo non separet ». Telle est l'ingéniosité de leur inventeur à adapter les versets scripturaires que le chemin tendu de tapisseries que doit suivre le monarque prend un caractère symbolique grâce aux paroles d'Isaïe : « le sentier du juste est droict », « Icelle est la voie, cheminez en icelle ».

« Certains théâtres et mystères moraulx et historiaulx » avaient été édifiés « pour recevoir et honnorer la Majesté Imperiale suyvant le commandement du Roy ». L'Université, qui avait été chargée du décor de la place du Vieux Marché, suivit l'ordre à la lettre, tout en l'interprétant à sa manière. Sur un échafaud bas était dressé un théâtre en forme d'arc triomphal, au milieu duquel pendait « ung chappeau [une couronne] de singulière triumphe, enlevé en bosse, de la grandeur de sept à huyt piedz en rond, garnie de fruictz dorez d'or bruny », portant trois écussons, ceux des souverains et, en dessous, celui de

(24) *Triomphes d'honneur faitz... en la ville de Poictiers,* Paris 1539.

l'Université, qui était « d'argent à ung livre de gueulles, la trenche et garniture d'or ». De part et d'autre de la couronne étaient deux personnages, *Maiestas honoris* (côté français) et *Honor maiestatis* (côté impérial), vêtus de drap d'or, bouffant l'un de satin bleu, l'autre de satin orange, et dessous, comme soutenant la couronne, un troisième, *Unitas,* représentant l'Université, vêtu de satin cramoisi bouffant de taffetas blanc, « couronné d'un chappelet d'olivier » et tenant « deux liens procedans des armes et ordres de l'Empereur et du Roy », avec bien entendu des devises de concorde et d'amour.

Près de Notre-Dame la Petite il y avait un autre théâtre avec « une fontaine fort bien faicte à l'antique, sur laquelle estoit l'ymage de Paix vestue de drap d'or, qui rendoit vin blanc et vin clairet par les boutz de ses deux mammelles » et, plus bas, deux belles filles, France et Germanie, vêtues aux couleurs des deux monarques, tenant en leur giron l'une une salamandre, l'autre un phénix de feu odorant, par allusion aux devises du roi et de la reine Eléonore. Et derrière étaient « chantres et musiciens qui armonisaient ainsi que l'Empereur passait ». L'inventeur des devises, qui avait choisi « Portat te Deus super alas aquilarum » (*Exod.* XXIX) pour accompagner l'emblème de Charles, évoque les lys du Cantique de Salomon à propos de cette idylle sans lendemain : « Dilectus meus descendit in hortum, ut lilia collegat ». Et les échevins de Poitiers offrent à l'empereur « ung aigle pres d'un lis sur ung hault rochier », le tout d'argent doré avec la devise : « Ex omnibus floribus mundi elegi lilium unum » (iv. *Esdr.* V).

Orléans

Les échevins d'Orléans « mirent en besongne grand nombre de charpentiers, menuisiers, paintres, tourneurs et aultres gens de mestier » pour dresser rapidement « cinq portaulx et arcs triumphans », mais proscrivirent les devises et inscriptions qui auraient risqué de blesser la susceptibilité des puissants. Qu'ils aient agi par prudence naturelle, ou pour éviter le blâme qu'avait peut-être valu aux Poitevins un excès de subtilité, leurs raisons valent la peine d'être connues :

> Et est a noter quil ny auoit aulcunes deuises, seulement y auoit Antiquailles. Car lesdictz habitans qui toujours se sont conduitz par prudence, et bonne pollice, ne voulurent y mectre alcunz escriptz, ne deuises, pource que lung ou laultre des Princes, ou de leurs subiectz eussent peu sur icelles gloser, ou deuiner choses, ou lung, ou laultre des Princes neust prins plaisir. Dont ilz misrent seullement Armoyries de lung, & de laultre desdictz Princes en vnions. Qui signifioit leur amitie simplement, dont ilz scauoient sagement vser et sans que leur subiectz en entrassent en disputes (25).

Une autre narration dit bien de ces « portaulx » qu'il les « faisoit bon veoir à cause des devises qui y estoient, et l'excellente pourtraicture », mais les descriptions ne font état que d'un décor semi-abstrait d'armoiries et d' « antiquailles » ; il n'est question ni de « mystères » ni d'allégories qui s'accompagnaient

(25) *Le double et copie d'une lettre... contenant... le triumphe... d'Orleans,* Aiiii.

toujours d'inscriptions et de devises. On en trouve pourtant sur les enseignes du cortège d'accueil, où des écoliers costumés en Turcs apportaient la seule note de fantaisie. D'autre part les officiers du roi avaient fait entendre au bailli d'Orléans que son intention :

estoit de faire mectre aux champs grand nombre de gens de guerre pour monstrer que ladicte ville d'Orleans estoit forte, non seullement de murailles, et aultres remparementz, mais aussi d'hommes, et deffence, le priant quil luy pleust leur ayder a y pourueoir comme il scauoit tres bien faire [...] de sorte que en moins de six jours ilz assemblerent plus de vingt mille hommes (26).

Fontainebleau

On aimerait faire état d'informations nouvelles sur la réception de Charles à Fontainebleau. François avait fait appel, pour restaurer et embellir sa résidence préférée, aux talents du Rosso et du Primatice qui avaient orné de peintures et de stucs la galerie dite de François Ier et la chambre royale. La visite de l'empereur fournit une raison de plus d'avancer les travaux et les deux artistes furent chargés de décorer le pavillon de l'Etang (ou pavillon des Poëles) où logea Charles Quint (26 bis). Celui-ci y retrouva la fantaisie mythologique qui l'avait tant séduit à Mantoue, où le Primatice avait travaillé à l'école du Romain. Nous savons par le Père Dan qu'à l'approche du souverain le paysage hivernal sembla soudain peuplé de divinités sylvestres :

Entrant dans la Forest, il fut accueilly par une troupe de personnes déguisées en forme de Dieux, et de Deesses boccageres, qui au son des haut-bois s'estans assemblez, et accourus, composerent une danse rustique, qui ne fut pas moins agreable en la bigearre façon dont ils estoient revestus, qu'en l'ordre, et aux passages qu'ils tenoient; lesquels ayans ainsi dansé quelque temps s'écartèrent promptement de part et d'autre dans la Forest (27).

Poursuivant son chemin l'empereur rencontra un arc triomphal où il était représenté avec François en costume antique, en compagnie de la Paix et de la Concorde, et il s'y arrêta pour entendre de la musique, avant d'être conduit au château. Plusieurs journées se passèrent en réjouissances : chasses, tournois et autres jeux guerriers. Il y eut vraisemblablement aussi, en cette saison de Noël, des mascarades. Mais on ne connaît pas encore la destination exacte des

(26) *Ibid.*, Bii.

(26 bis) Les comptes de 1538-40 mentionnent la décoration de « la grande salle du pavillon, naguère fait de neuf pres l'estang du dit lieu, où doivent estre mises les Poesles du dit sieur », cité par Félix Herbet, *Le château de Fontainebleau*, Paris, 1937, pp. 109-10. Le pavillon ne fut donc pas construit pour Charles Quint mais seulement décoré, quoi qu'en dise l'auteur de la *Cronique du roi Francoys Premier*, éd. G. Guiffrey, 1860, p. 290. D'après cette *Cronique*, qui contient une longue narration du voyage de Charles, pp. 275-319, le décor du pavillon consistait en tapisseries, tableaux, statues et emblèmes impériaux « de sorte qu'il sembloit mieulx ung paradis ou œuvre divine que humaine ».

(27) P. Pierre Dan, *Le trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 219.

dessins de personnages costumés exécutés par le Primatice, conservés au Musée de Stockholm, qu'il serait tentant de rattacher aux fêtes données en l'honneur de l'empereur (28).

Paris

Quelques jours plus tard Charles était reçu à Paris et il n'est pas sans intérêt de rapprocher son entrée de celle qu'avait faite une dizaine d'années plus tôt sa sœur Eléonore d'Autriche, reine de France. Les descriptions de son couronnement à Saint-Denis, le 5 mars 1530 (1531 n.s.), et de son entrée à Paris le 23 avril 1531, par son secrétaire Guillaume Bochetel, furent imprimées avec beaucoup de goût et de soin par Geoffroy Tory avec un frontispice en forme de porte triomphale « à l'antique », des lettres ornées et d'élégants encadrements. Bochetel dit qu'à Paris on avait préparé sur le parcours classique des entrées : à la Porte Saint-Denis, un mystère de Paix et Accord avec autres vertus et personnages qui présentèrent à la Reine les clefs de la ville; à la fontaine du Ponceau, une « morisque de Satyres danceans autour de la dicte Fontaine », et des « Vertuz et Personnages parlans et donnans louenges à icelle Dame » ; devant l'église de la Trinité une « bergerie moralisée avec plusieurs autres personnages sur un eschaffault » ; à la Porte aux Paintres, « neuf muses iouans de tous instrumens armonieusement avec plusieurs autres personnages » ; à la Fontaine Saint-Innocent, un « mystère des Quatre Estatz, aulquelz une Dame dhonneur donnoit la Paix » ; à la Porte de Châtelet « ung grant mystere plain de plusieurs personnages signifians et representans la reddition de Messeigneurs les Dauphin et duc Dorleans Enfans du Roy » (29).

Le livret de l'entrée de Charles le 1er janvier 1540 (30) ne mentionne que deux théâtres (voir plus haut pp. 219-20). Le premier, à la porte Baudoyer, combinait le thème traditionnel des entrées parisiennes du verger semé de lys, avec une fontaine jaillissante, et le thème antiquisant du temple de Janus. Dans sa conception générale il ne différait pas sensiblement des échafauds pour l'entrée de Marie d'Angleterre (1514) ou celle de Claude de France (1517) où figuraient le jardin clos et la fontaine. Le verger était entouré de montagnes avec deux portes opposées : l'une fermée et cadenassée, et encadrée de deux grosses tours, était la porte de Guerre, la seconde, « plus plaisante sans aucune forteresse ne fermeture », celle de la Paix. L'archange saint Michel et le mouton à Toison d'Or des deux ordres illustres voisinaient dans le verger et devant la porte de Paix il y avait une belle fille nommée Alliance « vestue d'une toile d'or grizee sur velours bleu, avec une cotte de satin cramoisi passementée d'or », qui portait un quatrain de bienvenue.

(28) Cf. Louis Dimier, *Le Primatice*, Paris, 1928, pp. 8-9 et pl. XXXVII-XLII, et B. Dahlbaeck, « Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises... », *Les Fêtes de la Renaissance*, pp. 397-404.

(29) *L'entrée de la Royne en sa ville et cité de Paris*, 1531, pp. 33-4.

(30) *L'ordre tenu et gardé à l'entrée de... Charles, Empereur... en la ville de Paris.*

Le second théâtre, au carrefour de la Vannerie, représentait deux aigles bicéphales, dont l'un tenait en ses serres un aspic et un basilic, l'autre un lion et un dragon. Au-dessus, sortant d'une nuée, une dame nommée Volonté Divine tenait en chaque main un rouleau portant des inscriptions extraites du Psaume 91, « super aspidem et basilicum ambulabis » et « Et conculcabis leonem et draconem », qu'elle tendait vers chacun des aigles. Sous celui de droite était Accord, qui portait une ruche d'abeilles, sous celui de gauche, Discord en armes, l'air farouche, tenait de l'eau et du feu. Entre eux Paix, portant un rameau d'olivier, était assise sur un trône à l'antique.

Rue Saint-Antoine il y avait encore deux grands arcs triomphaux à triple ouverture, avec une aigle colossale sur l'arche principale, et, sur les deux autres, de grandes figures féminines à demi-couchées, « la jambe étendue le long de l'arche », qui soutenaient des armoiries. Des figures de soutien « à l'antique » se retrouvaient sur les arcs dressés à chaque extrémité du Pont Notre-Dame, décoré de verdure et d'armoiries selon la tradition, mais avec des médaillons à motifs de tritons « entremeslez de masles et femelles ».

La petite salle du Palais où eut lieu le banquet, suivi de mascarades, était tendue de tapisseries de l'Iliade et des Actes des Apôtres. Dans la cour du Louvre s'élevait une statue de Vulcain de quinze pieds de haut qui tenait à la main un flambeau. Les messieurs de la Ville firent présent à l'empereur d'un Hercule d'argent de sept pieds de haut tenant deux grosses colonnes servant de chandelier, avec les devises « Plus oultre » et « Altera alterius robur ».

C'est de deux chandeliers qu'on avait fait présent à la sœur de Charles Quint, la reine Eléonore, lors de son entrée à Paris. Et le Gouverneur de la ville avait tenu à marquer la signification symbolique du cadeau :

> La conception desdictz chandelliers est d'autant que c'est chose qui ne sert à autre affaire que pour la lumiere, prenant en cest endroict ladicte Dame pour notres lumiere pour estre la principalle raison de la paix, bon accord et delivrance de messeigneurs. En plusieurs endroictz desdictz chandelliers seront rouleaulx où seront descriptz dictz et auctoritez servans à propos d'icelle lumiere (31).

Pour la réception de l'empereur, la municipalité fit preuve d'un moindre zèle. Le 6 novembre, le Chancelier de France donna des instructions très fermes : « par cy devant nous avons veu l'Empereur et le Roy en grande inimitié; mais, la grâce à Dieu, ilz sont aujourd'hui en si grande amytié que led. seigneur Empereur a délibéré venir en France vers le Roy ». Et tandis que lors de sa visite l'archiduc d'Autriche (Maximilien) avait demandé des otages pour sa personne, l'empereur n'exige rien de semblable et « se remet de tout au Roy de lui faire bailler potagers, cuisiniers et autres officiers pour sa bouche ». C'est pourquoi François Ier veut que la ville prépare l'entrée la plus magnifique et le présent le plus riche qu'il sera possible. A quoi les échevins répondent « que

(31) *Registres des délibérations du Bureau de la ville de Paris*, éd. P. Guérin, t. II, p. 74.

l'argent estoit court à la Ville » mais qu'ils feraient de leur mieux. Deux jours plus tard le connétable de Montmorency revient à la charge, recommandant de faire appel aux meilleurs artistes. Et quand les échevins répètent « que les deniers estoient cours à la Ville », il leur est répondu « que le Roy n'avoit jamais faict reffuz à sa ville de Paris dont il eust esté requis », que la renommée du royaume est en jeu et qu'accéder à ce désir « est le plus grant plaisir que lad. Ville pourrait faire au Roy ». Le projet d'un buffet avec aigles impériales parut au roi indigne de l'empereur et c'est alors que le choix des échevins s'arrêta sur l'Hercule dont le Rosso fit le modèle et qu'exécuta l'orfèvre Chevrier. François Ier insiste aussi pour que les armoiries de l'empereur, et non les siennes, prédominent dans le décor de l'entrée (32). Un marché passé le 2 décembre par Girolamo della Robbia avec Jehan Cousin le père, Antoine Felix et Pierre Preaux, nous apprend que l'artiste italien fut l'architecte des deux arcs de la rue Saint-Antoine, que les trois autres ornèrent de peintures et de figures en relief (33).

Cette entrée, et celle de Poitiers, ressemblent encore, par de nombreux traits, aux entrées du début du XVIe siècle. Des « mystères » comme celui du verger et de la fontaine utilisent des motifs de tradition médiévale. L'emploi de personnages vivants, qui s'adressent au souverain qui passe, est aussi caractéristique. La volonté de faire « à l'antique », qui s'exprime à chaque page des livrets, indique un changement du goût, mais aussi une inspiration venue de l'étranger et l'influence des artistes italiens, qui se manifeste surtout à Fontainebleau, est sensible également à Paris.

Valenciennes

L'entrée de Cambrai dont traite Mme Bridgman, et celle de Valenciennes, dont nous dirons un mot, nous permettent de constater que la tradition du Moyen Age finissant demeure forte, malgré les signes de renouvellement, dans ces villes du Nord qui furent le théâtre des guerres et des réconciliations des deux monarques. Le Dauphin et le duc d'Orléans accompagnaient Charles sur son propre territoire, pour son entrée à Valenciennes. Afin que régnât la cordialité, les magistrats avaient publié « défense formelle à qui que ce fût de dire mal, injure ou opprobre aux François à raison des guerres passées ou autrement, sous peine de la hart ». Le décor avait été exécuté d'après les « plans et dessins de Noël Le Boucq, surintendant de l'artillerie et des munitions de guerre pour le gouvernement espagnol et la ville de Valenciennes » (34). A l'entrée de la barrière, il y avait « un spectacle élevé à l'antique », avec trois belles filles représentant les Vertus théologales. A l'approche de Sa Majesté, la Foi fut descendue en une chaise de velours « par un engin faict à propos » et vint

(32) *Ibid.*, t. III, pp. 1-7.
(33) Maurice Roy, *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, 1929, vol. I, pp. 65-72.
(34) *La triumphante... entree de l'Empereur Charles... en sa ville de Valentiennes*, Rouen 1539.

avec une oraison de bonne grâce présenter les clefs de la ville au Dauphin qui s'empressa de les lui rendre. En ville se dressaient plusieurs arcs ou théâtres, à l'antique bien entendu, et de préférence « à la corinthe », avec emblèmes et tableaux peints : colombes qui s'entrebaisent; ormeau soutenant une vigne; ange annonçant la Nativité aux pastoureaux, faisant pendant à Charles embrassant François; « la confédération que fist David avec Jonathas, son bien aymé, fils de Saül, roy de Judée », et la rencontre de Miséricorde et Vérité, Justice et Paix qui s'embrassent, elles aussi, selon le Psaume 84, tandis que les trois Grâces se donnent l'accolade. Mais aussi un Bacchus assis sur un tonneau, avec chapeau de feuilles et grappes de raisin, qui offrait à boire aux passants. Car, l'atmosphère de kermesse est bien là, avec les hautbois jouant devant Saint-Géry dans un décor de verdure, à la lueur des torches et falots, le feu de joie de mille tonneaux de goudron sur la place de l'hôtel de ville, et le lendemain, après la messe, les bourgeois commencent « des jeux, farces et ébattements suivant la coutume flamande, ce qui étonna et amusa beaucoup les enfans de France ».

Cette exubérance qui déborde les formes classiques, nous la retrouverons dans la série des entrées du prince Philippe aux anciens Pays-Bas.

Le voyage du prince Philippe (1549-1550)

Les dix années séparant le retour de Charles en Flandres à travers la France du voyage de l'infant qu'il tient à faire reconnaître comme prince héréditaire des Pays-Bas sont marquées par la répression de la révolte gantoise, par l'expédition désastreuse d'Alger, par une nouvelle guerre avec la France, et par la crise politique et religieuse de l'Allemagne. Après avoir longtemps recherché un compromis qui aurait évité une rupture entre catholiques et protestants, mais que l'intransigeance des théologiens rendait difficile, il se résoud à intervenir, par les armes, en faveur de la religion traditionnelle. La victoire de Muhlberg, qui réduisit les princes protestants Jean de Saxe et Philippe de Hesse à sa merci fut saluée comme un triomphe sur les Hérétiques comparable à celui de Tunis sur les Infidèles. Cependant Charles comptait toujours sur une réforme intérieure de l'Eglise, et souhaitait que les protestants fussent entendus au Concile de Trente.

Ces événements eurent naturellement leur influence sur les thèmes des entrées du prince Philippe. Et Calvete de Estrella ne manque pas de les évoquer dès le début de son fameux ouvrage. *El felicissimo viaje del muy poderoso principe don Phelippe,* qui est l'une des sources d'information les plus précieuses pour l'étude des fêtes du règne (35). Il décrit en détail les fêtes qui furent données en Italie lorsque l'infant la traversa de Gênes à Trente, aussi bien que

(35) Il nous arrive de citer dans notre texte la traduction de Jules Petit (Bruxelles 1873), nous indiquons alors en note les feuilles de l'original, et entre parenthèses les pages de la traduction.

durant son voyage de joyeux avènement dans les pays de par deça. Malheureusement, pour la partie germanique de l'itinéraire, Innsbruck, Munich, Augsbourg, Ulm, Heidelberg, Spire, Calvete mentionne des banquets, de la musique, des danses, des chasses, mais décrit peu de choses, et il faut conclure que ces réjouissances ne s'accompagnaient ni d'une mise en scène ni d'une affabulation susceptibles de retenir l'attention d'un observateur aussi curieux. Son récit nous permet donc de poursuivre notre comparaison entre le Midi et le Nord, et nous offre un vaste panorama des fêtes aux anciens Pays-Bas.

Gênes

Andrea Doria, lorsqu'il passa en 1528 du service de François Ier au service de l'empereur, et mit la base navale de Gênes à sa disposition, renforça considérablement son pouvoir en Méditerranée. L'accueil que l'amiral réserva au souverain lorsqu'il débarqua à Gênes, lors de son premier voyage en Italie, fut mémorable. Charles descendit de sa galère aux rames dorées, aux voiles de damas aux couleurs impériales, par une longue passerelle couverte de brocart d'or. Parmi les décors figurait un grand globe, surmonté d'un aigle, où étaient représentés les continents et les mers et qui s'ouvrait pour l'arrivée de l'empereur, en jetant de l'eau parfumée. « Uno giovine che fingeva la Justicia » en sortait alors, « il quale disse alcune bellissime parole in laude di S.M. », et remettait au souverain une clef d'or et une clef d'argent (36).

Lors de son débarquement, le prince Philippe trouve un accueil semblable au port de Gênes, et il est conduit au palais de l'amiral dont la façade s'orne d'une sphère avec, sur le cercle arctique, l'inscription « Quae sunt Dei Deo » et, sur le cercle antarctique, « Quae sunt Caesaris Caesari », ainsi que de deux peintures représentant d'une part Jupiter accompagné de l'aigle et armé de la foudre, de l'autre Neptune. (Un portrait d'Andrea Doria en Neptune, par Bronzino, est conservé à la pinacothèque de Milan).

Cependant des émeutes des bourgeois, que provoque la rumeur de l'assassinat d'un Gênois par un soldat espagnol, retardent l'entrée proprement dite. Les thèmes en sont le triomphe de l'Eglise et le fils recueillant les fruits des victoires du père. Au sommet d'une des portes de ville Foi et Liberté, les bras tendus l'une vers l'autre, tiennent une grenade ouverte en signe d'union. Philippe est représenté à cheval, en armes, sur la corniche d'un arc, entre Jupiter et Apollon, une victoire planant au-dessus de lui. A la base sont peintes des nymphes cueillant et agitant des palmes, et la Vertu héroïque moissonnant des lauriers, cependant que de part et d'autre des contrées et des fleuves personnifiés évoquent les défaites de Soliman et de Jean de Saxe, les conquêtes d'Afrique et du Nouveau Monde. L'emblème des deux colonnes est associé à l'idée de nouvelles limites toujours dépassées : « has ultra Gangemque ultra »; « trans Gangem, trans

(36) Luigi Gonzaga, *Cronaca*, éd. G. Romano, pp. 79-83.

Euphratum, trans avia Thules, et trans oceanum Carole victor eris ». Une image de l'empereur sur son trône orne la porte de la basilique « pour indiquer », dit Calvete « que tous ses desseins et ses travaux ne tendent qu'à l'accroissement de la foi catholique ». Elle est surmontée d'une sentence d'Enée s'adressant à Ascagne : « virtutem ex me verumque laborem ».

Milan

Milan était une étape importante du voyage du prince. Déjà cette ville impériale avait célébré les conquêtes du père dans l'Ancien et le Nouveau Monde, lors de son entrée, le 22 mai 1541, peu avant l'expédition d'Alger. Cette fête est intéressante parce que Jules Romain en conçut le décor architectural :

> Designator, de gli archi, a bei disegni
> Giulio Romano, Architettor perfetto
> Et tra gli altri sublimi et docte ingegni,
> Che di Vitruvio sanno il bel concetto (37).

Vasari, qui loue l'invention féconde de Giulio, qu'il s'agisse d'arcs triomphaux, de décors de théâtre, de costumes de mascarades, joutes et tournois, rapporte aussi que lorsqu'il l'avait rencontré à Mantoue, celui-ci lui avait montré les plans « de tutti gli edifizi che erano stati fatti con suo disegni et ordine, non solo in Mantova ed Roma, ma per tutta la Lombardia » (38). Il n'est donc pas étonnant que l'on ait chargé le Romain, dont Charles Quint avait tant admiré le talent lors de ses deux visites à Mantoue, du plan des édifices temporaires de l'entrée à Milan. La brochure commémorative en fixe l'aspect dans une série de gravures sur bois assez gauches. Celle qui est reproduite ici **(Pl. XI, fig. 2)** atteste que l'architecte avait repris l'idée de la statue du triomphateur au cheval cabré dressé sur l'attique d'un arc triomphal, qui avait trouvé sa première réalisation (vraisemblablement par Léonard de Vinci) lors de l'entrée de Louis XII à Milan en 1509. La statue équestre de Charles Quint, que nous avons rencontrée à Sienne en 1536, se retrouve donc, en 1541, au sommet d'un arc, et la monture foule aux pieds trois géants : le Barbaresque, le Turc et l'Indien.

Plusieurs idées de cette entrée seront reprises pour celle du fils, et notamment celle du premier arc qui se dresse à l'extrémité d'un pont, orné pour la circonstance des statues des huit principales cités du Milanais. La gravure de la brochure de 1541 qui représente cet ensemble est à rapprocher d'un dessin du Romain reproduisant exactement la même disposition, mais dont les statues portent des attributs différents. Il est très possible qu'un tel projet ait d'abord été conçu pour une réception à Mantoue (39).

---

(37) Albicante, *Trattato del Intrar in Milano di Carlo V*, 1541, Biiii.
(38) Vasari, éd. Milanesi, t. V, pp. 547, 5523.
(39) F. Hartt, *Giulio Romano*, vol. I, p. 267 et vol. II, fig. 527. Hartt suppose qu'il s'agissait d'un débarcadère au bord du lac, et que le projet fut réalisé lors de la visite de Charles en 1532, sous une forme simplifiée, avec deux figures d'accueil seulement.

Le prince, traversant le pont, était donc accueilli par Tortona portant les Apennins, Alexandrie couronnée d'épis, Côme versant de l'eau, Pavie couronnée de laurier, Novare portant une patène, Crémone un château-fort en guise de diadème, Lodi couronnée de pampres, les mains posées sur ses mamelles, Milan armée tenant la clef, le sceptre et la couronne de fer. Dans un effort pour que l'histoire rejoigne l'actualité, ou que celle-ci entre incontinent dans l'histoire, des peintres avaient représenté en une série de tableaux la naissance et l'élévation du prince, son élection et son serment comme roi d'Espagne, son couronnement et son embarquement, son entrée à Gênes et son arrivée à Milan. L'inscription qui l'accueillait au Dôme :

Christiana libertate per maximum Carolum quintum imp. sublatis erroribus restituta Philippum piissimum filium laeta excipit Ecclesia, quo magno defensore, ac duce felicissima quaeque sibi promittit.

était toute proche de celle que l'on avait adressée huit ans plus tôt à l'empereur :

Carlo V. Max. Imp. Aug. quod eius auspiciis pax et tranquillitas Ecclesie reddita, christiana libertas sacerdotis restituta, pleraque Heresum portenda sublata sint fideique florescat veritas pirsca. Mediol. Ecclesie Principi religiosissimo. P.

Banquets, bals, carrousels, tournois, joutes, jeux de cannes, eurent lieu durant le séjour du prince, à l'occasion des fiançailles de la fille du gouverneur, Ferdinand Gonzague, avec Fabrice Colonna. Deux comédies furent représentées avec un appareil somptueux. On avait construit un théâtre dans la grande salle du palais, et disposé le long des murs des statues porteuses de torches. Lors de la première comédie une musique salua l'entrée du prince, puis de derrière le rideau aux armes de l'empire sortit un bouffon qui demanda attention, puis chanta en s'accompagnant au luth. Le rideau s'abaissa alors pour découvrir une perspective de Venise exécutée, dit Calvete « avec tant de justesse de proportions et de fidélité architecturale qu'on ne pouvait se lasser de les admirer ». Dans les rues, les places, aux portes, aux fenêtres, des hommes et des femmes suggéraient l'animation d'une cité, des barques circulaient sur les canaux et sur la mer. Le ciel changeait avec le soleil et les nuages, la lune et les étoiles, les horloges des églises sonnaient les heures. Après un prologue allégorique — où figuraient sept nymphes à l'antique, dont l'une, l'Italie, couronnée d'or, était assise sur un globe — commençait la comédie, dont Calvete ne nous dit rien. Entre les actes étaient présentés des intermèdes de musique et de danse, qui s'accompagnaient vraisemblablement d'un changement de décor : 1) après une symphonie, Bacchus, Silène et huit faunes faisant leur entrée au son des instruments; 2) un chœur de sept nymphes avec des bergers dansant et jouant des instruments de musique; 3) six personnages sur une barque, chantant en s'accompagnant de cithares et de luths, soutenus par un petit orgue; 4) chœur des neuf Muses, en barque, sur la lagune. Le spectacle se terminait par une descente de Mercure, qui haranguait le prince.

Pour la seconde comédie, qui avait lieu le jour de l'Epiphanie, les intermèdes étaient apparemment moins nombreux. Au début du spectacle un nécromant prédisait au prince de grandes prospérités, puis il faisait disparaître une montagne masquant la ville de Pise. Au cours de la représentation, les trois fils de Ferdinand Gonzague paraissaient vêtus d'armures, suivis de pages nègres, et disaient un compliment au prince : de même que les Rois mages offraient l'or, l'encens et la myrrhe, notre père vous offre son propre sang en nous consacrant à votre service. La déesse Rhée apparaissait aussi, au milieu du tonnerre et des éclairs, pour chanter des vers en l'honneur du prince.

Mantoue

Mantoue se montre fière de ses origines mythiques, et de son poète. Le premier arc que le prince trouve sur son passage est dominé par les figures de Virgile (avec au-dessous, portant une sphère, l'Eternité qu'il a conférée à la ville) et d'Oinos fondateur de la cité (que favorise la Providence, portant une gerbe d'épis et une corne d'abondance). Sur un autre édifice temporaire une série de peintures conte l'histoire de Manto, fille de Tyresius, dont l'union avec le Tibre donna naissance à Oinos. Un groupe en simili-bronze représente le prince faisant subir à la Fortune un traitement brutal : la tenant aux cheveux, il l'enchaîne à un bloc de marbre après avoir renversé sa roue et brisé les ailes de ses pieds. Le conflit de la symbolique et de la plastique se retrouve dans des peintures : Argus couvert d'yeux, ouverts s'ils sont tournés vers la campagne, en partie fermés s'ils font face à la ville, car le duc de Mantoue craint surtout le péril extérieur; Janus dirigeant vers le dehors un visage de jeune homme (énergie du duc de Mantoue à défendre son peuple), et vers la ville un visage de vieillard (prudence et sagesse). Par contre la plastique retrouve ses droits dans la grande statue, Publica hilaritas, dressée sur une place, et accompagnée de peintures de danses enfantines, de nymphes jouant des instruments, de satyres festoyant.

Trente

Trente marque une prédilection pour un décor inspiré d'Horus Apollo et du *Songe de Poliphile,* ainsi que pour les spectacles pyriques. A l'entrée de la place du château, un arc est soutenu par huit termes antiques de dimensions colossales. Au pied de chacun sont figurés des emblèmes « empruntés aux hiéroglyphes égyptiens » qu'il est d'ailleurs facile de déchiffrer (un phénix : « ut eadem vivat », c'est l'emblème du cardinal de Trente; une couronne impériale entourée d'un serpent se mordant la queue : « Aeternitas imperii », etc...). Les termes sont ornés de festons de fleurs de grenadier, l'architrave d'une frise de bucrânes reliés par des guirlandes. Sur l'un des côtés de la place, un portique de verdure. Sur l'autre, deux piédestaux surmontés d'obélisques sur le modèle de celui qui se dresse devant Saint-Pierre de Rome, avec les inscriptions : « Divo Apollini. Ex voto Rom. Exerc. cum Claud. Nero Hasdrubalem celeritati opprimendum duxis-

set » ; « Divae Hecate. Ex supplicatione Pop. Rom. cum Q. Fabius Max. adversus Hannibalem cunctando Reipub. rem restituit » ; reliant les aiguilles un feston de verdure soutient une inscription qui développe l'idée d'un des hiéroglyphes (un dauphin sur une tortue : « Ex mora celeritas ») : le temps que fait perdre la réflexion doit être racheté par la promptitude de l'exécution; ces deux voies de la sagesse ont mené nos rois au succès.

Au milieu de la place il y avait une grosse sphère terrestre entourée de douze têtes représentant les vents; au-dessus l'aigle, au-dessous le soleil. A l'arrivée du prince les têtes soufflaient le feu et le soleil tournoyait. Durant son séjour eurent lieu deux feux d'artifice avec caverne infernale d'où sortaient Hercule traînant Cerbère, des géants et des diables; siège d'un château défendu par des Turcs et des centaures, et embrasement général.

*
* *

Bruxelles

La réception à Bruxelles est si caractéristique qu'elle nous donne une idée du style des réjouissances qui ont lieu dans toutes les cités du Nord. Après avoir traversé Luxembourg et Namur dévastées par la guerre, le prince approchant de Bruxelles assiste au Sablon à un simulacre de bataille et à un tournoi offerts par Marie de Hongrie. A l'entrée de la ville un concert de saquebutes et de cornets allemands accueille Philippe à la porte de Louvain, ornée des blasons des nations et des métiers, sur laquelle se dresse une statue de Bruxelles offrant son cœur doré, avec, à sa droite, saint Michel, à sa gauche, sainte Gudule, protecteurs de la cité.

Le décor triomphal comporte deux types de structures : des échafauds ou estrades, ornés de peintures, de statues allégoriques, de tapisseries, qui sont des scènes de théâtre où sont présentés des tableaux vivants; des arcs triomphaux dont les personnages et les tableaux sont sculptés ou peints. Les quatre tableaux vivants se rapportent tous à des exemples bibliques d'amour paternel et filial, et de transmission des pouvoirs du père au fils, thèmes qui se retrouvent dans tout le voyage : Abraham instituant Isaac, Joseph visitant Jacob et recevant sa bénédiction, Tobie reçu par son père au retour d'un long voyage, Salomon couronné roi d'Israël avec le consentement de David.

Ils se succèdent dans la première partie du parcours, tandis que les trois arcs sont répartis sur la seconde. L'idée directrice de ces derniers est l'assimilation de Charles à l'Hercule chrétien. Un premier arc célèbre en des tableaux de bataille ses victoires sur terre et sur mer. Il est surmonté d'un globe céleste et d'un aigle avec quatre statues d'angle qui sont, pour la façade principale, celles de Charles et de Philippe, accompagnées de l'inscription :

> Quis genus austriadum ? Quis stirpem Caesaris altum
> Herculei vere germinis esse neget ?

Les deux autres statues sont celles de Ferdinand roi des Romains et de Don Carlos fils du prince.

Le deuxième arc présente, sur sa première façade, deux peintures bibliques tirées de l'histoire de David; dans l'arcade au-dessus de l'architrave, des statues d'Hercule domptant le roi de Thrace et étouffant Antée; sur les chapiteaux des colonnes quatre statues, Maximilien et Marie de Bourgogne, Ferdinand et Isabelle; au faite de l'édifice, la Foi tenant le crucifix, le calice et l'hostie. Sur la seconde façade même disposition : deux scènes bibliques, Melchisedech offrant le pain et le vin à Abraham, Isaac bénissant Jacob; deux travaux d'Hercule : il délivre Thésée des Enfers et enchaîne Cerbère, il plante les colonnes sur le détroit de Gibraltar; deux couples royaux : Philippe le Beau et Jeanne, Charles Quint et Isabelle de Portugal. On remarquera la mise en parallèle de David tuant Goliath et d'Hercule terrassant ses ennemis, de l'offrande de Melchisedech (préfiguration de la Cène) et de la descente d'Hercule aux Enfers (symbolisant celle du Christ).

Sur le troisième arc on voyait Hercule aidant Atlas à soutenir le Ciel, combattant l'hydre, et, guidé par Neptune tandis qu'Eole lui envoyait un vent favorable, faisant force de rames dans une barque sur laquelle il transportait les deux colonnes. Il y avait aussi, parmi des astres, l'inscription :

Adsit Caroleo coelestis palma labori
Et maneat soli gloria prima Deo.

Enfin, au sommet de l'édifice, sur un trône impérial et accompagné d'une Victoire, le véritable Hercule, Charles Quint défenseur de la Foi. Rappelons encore à ce propos qu'Hercule, dont l'histoire occupe une large place dans les *Histoires de Troie* de Raoul Lefebvre, était avec Jason le héros préféré des ducs de Bourgogne, et qu'un mystère de *Jason à Colchis* fut représenté lors du banquet du Faisan (Lille, 1454) et un mystère des *Travaux d'Hercule* pour le mariage du Téméraire avec Marguerite d'York (Bruges, 1468).

Sur la place du Marché aux Orges se dressait une fontaine d'où ruisselaient trois sortes de vins qui faisaient allusion, dit Calvete, « à la divine théologie, à la sublime philosophie et à la douce poésie auxquelles la reine Marie est singulièrement adonnée ». Elle était surmontée de trois statues : Diane, Pallas et « la reine Marie dans son costume de veuve royale, un faucon sur le poing et un beau lévrier à côté d'elle ». Cette fontaine, si elle intégrait des éléments mythologiques, témoignait de la fidélité à une tradition allégorique et mystique plus qu'au goût du décor à l'antique.

La porte de la chapelle Marie Magdeleine était décorée de trois statues offertes par la confrérie des Armuriers : la sainte et Moïse portant les tables de la loi encadraient Jésus-Christ, tenant d'une main une croix appuyée sur Satan et la Mort terrassés, l'autre montrant la plaie de son côté d'où jaillissait pendant le défilé du cortège du vin rouge que les pauvres et le commun peuple s'empressaient de recueillir.

On s'aperçoit qu'à Bruxelles, comme dans la plupart des entrées du Nord,

les éléments chrétiens et médiévaux prédominent encore, et que l'Antiquité elle-même est vue selon une optique qui diffère assez peu de celle du xv^e^ siècle. Dans la procession de la Vierge miraculeuse du Sablon, qui a lieu chaque année le dimanche suivant l'Ascension, et à laquelle Philippe assiste en 1549, quelques mois après son entrée, la part de la tradition est plus grande encore, et une place plus large est faite à l'élément populaire. Derrière des jeunes gens à cheval représentant les ducs de Brabant qui se sont succédés jusqu'à Charles Quint, les corps de métier défilent avec leurs emblèmes. Les chars de triomphe consacrés aux principales fêtes du Christ et de la Vierge sont précédés de joyeuses diableries et d'inventions étranges. Ainsi un garçon travesti en ours jouant d'un orgue dont les tuyaux sont des chats, une farandole de singes, d'ours, de loups et de cerfs dansant autour d'une cage où un singe et une guenon jouent de la vielle. On se souvient que les ducs de Bourgogne ne dédaignaient pas ces facéties dans leurs « entremets ». Et l'on retrouve dans ces spectacles de rue, quelque chose du fantastique de Bosch ou de la verve breughelienne. De même les tableaux vivants sur les chars, tels que Calvete les a notés au passage, font invinciblement penser à la peinture religieuse flamande : « L'Archange Gabriel était un jeune garçon frais et blond ... la Sainte Vierge une très belle jeune fille vêtue de taffetas blanc : elle se tenait à genoux avec un livre dans les mains et l'on était ravi de voir la modestie de son maintien et la candeur de son visage ». Ou bien la Vierge au lit avec son enfant comme une nouvelle accouchée; Joseph vaquant à son métier de charpentier et s'arrêtant « de temps en temps comme ravi de joie d'entendre le concert divin des anges et le chant des bergers » (40).

Les Chambres de Rhétorique et les tableaux vivants

Calvete mentionne, malheureusement sans détails, une comédie élégante et pieuse en langue flamande jouée le même après-midi devant la Maison de ville, sur un théâtre en forme de colisée, selon l'usage qui veut qu'une représentation ait lieu le jour de la procession. Il s'agit évidemment d'un spectacle donné par une chambre de rhétorique. Calvete signale aussi, pour l'entrée de Louvain, les inscriptions en vers flamands des Rhétoriciens, et fait observer à ce propos qu'en Flandres et au Brabant, ceux-ci sont associés à toutes les fêtes publiques, ce que montre M. Van Elslander dans le présent livre. Comme l'écrit encore Calvete :

> Ils font également des pièces morales et dévotes qui se jouent pendant le carême, dans lesquelles le vice est flétri et la vertu triomphante, et dramatisent sous les yeux des spectateurs les vicissitudes de la vie humaine, comme firent les Athéniens et les Romains dans les comédies grecques et latines (41).

(40) Calvete, f. 77^v^ (trad., vol. I, pp. 200-1).
(41) *Ibid.*, f. 86^v^ (II, p. 24).

M. Pierre Brachin décrit plus haut cet édifiant répertoire dans son étude du concours dramatique de Gand (1539), d'où il ressort notamment que dans ce théâtre dialogué les Rhétoriciens employaient comme effet des tableaux, peints ou vivants, qu'en tirant des rideaux on faisait apparaître sur une scène supérieure. La participation des chambres de rhétorique aux tableaux vivants des entrées est également établie, mais les rapports du théâtre parlé avec le théâtre de rue où les inscriptions remplacent la parole mériteraient une étude détaillée. Qu'il y ait eu un art bien particulier du tableau vivant, nous n'en pouvons douter quand nous lisons Calvete décrivant ceux de Louvain :

> Tous les personnages jouaient leur rôle avec tant de majesté et de vérité dans leurs gestes, qu'on reconnaissait du premier coup d'œil les héros représentés par chacun d'eux : le maintien, l'attitude, la pose des pieds, des mains, des têtes, l'immobilité absolue des yeux et des membres, l'expression des acteurs, hommes et femmes, offraient un spectacle merveilleux : on eût dit une tapisserie vivante (42).

Il semble bien que ce genre de théâtre vise à l'immobilité de l'œuvre plastique, comme le suggère la comparaison de Calvete. Déjà au temps de Philippe le Bon, les bourgeois de Gand n'avaient-ils pas représenté en un tableau vivant le polyptique de *L'Agneau mystique* des frères Van Eyck ? Mais plus encore qu'à la peinture, on pense aux retables sculptés et polychromes dont les scènes sont logées dans une architecture compartimentée. Chacun des tableaux vivants de Bruges, lors de l'entrée du prince Charles en 1515, faisait penser à un dyptique de ce genre. Au milieu du siècle l'élément gothique a disparu de l'architecture, et les échafauds ressemblent plus à des théâtres ou à des arcs triomphaux surmontés d'une scène qu'à des édifices religieux ou civils, mais le rapprochement avec les polyptiques en relief reste valable, même si des rideaux qu'on tire remplacent les volets qu'on ouvre et ferme. Et les problèmes de la simultanéité et de la succession se posent dans les mêmes termes que pour l'art plastique lorsque celui-ci se veut narratif.

On peut d'ailleurs se demander si, dans ses descriptions, c'est Calvete qui supplée le mouvement et enchaîne les scènes entre elles, ou si les personnages se meuvent vraiment. Ainsi à Béthune où l'on représente Apollon et Daphné, le suicide de Lucrèce, Pyrame et Thisbé. Dans ce dernier spectacle, pour lequel les personnages disposent de la moitié d'une plateforme sur un arc de triomphe : Pyrame trouve le manteau ensanglanté, se tue; Thisbé sort de la caverne où elle s'était réfugiée, s'avance vers le mûrier, trouve son amant mort, se tue. Le jeu, l'attitude et la beauté de la jeune fille qui représentait la gracieuse Thisbé, ajoute Calvete, excitaient une admiration unanime (43). Puisque Thisbé est représentée par une seule personne, et non plusieurs dans des attitudes diffé-

(42) *Ibid.*, f. 82^{r} (II, pp. 12-3).
(43) *Ibid.*, f. 132^{v} (II, p. 141).
(44) *Ibid.*, f. 170^{v}-171^{v} (III, pp. 53-4).

rentes, j'incline à conclure ici au mouvement, mais l'autre solution paraît avoir été la plus fréquente. Des écriteaux étaient employés pour les scènes dialoguées, selon une technique qui a fait ses preuves de la poterie grecque aux « comics ». Ainsi dans la tragédie de Didon représentée dans la cité d'Arras, en trois scènes, à l'aide d'extraits du quatrième livre de l'*Enéide*. Et ici la description de Calvete supplée au déroulement dans le temps : après avoir écouté cette harangue, Didon répond par ces vers —; au moment où elle finit de parler, Enée sort d'un nuage et lui dit —; la reine, surprise de l'apparition, répond —; et ainsi de suite (44).

Louvain

Alors qu'à Bruxelles nous ne rencontrons que des scènes isolées, les tableaux de Louvain représentent des actions continues, nécessitant un théâtre divisé en deux, trois ou quatre parties, et même dans un cas deux théâtres situés en un lieu différent. Ainsi dans un premier théâtre on voit, au centre, Priam en habits royaux, entouré d'Hécube, de ses fils, de chevaliers aux costumes éclatants. D'un côté Priam choisit Hector pour lui confier les destinées de Troie, de l'autre Hector combat victorieusement les princes grecs. Pour connaître la suite il faut suivre l'itinéraire de l'entrée, du premier théâtre au second, où l'on voit de part et d'autre les Grecs et les Troyens rangés en bataille, et au milieu Hector terrassant Patrocle. L'allusion à la transmission des pouvoirs du père au fils est transparente, et puisque Priam et Hector représentent Charles et Philippe, il est nécessaire que chacun d'eux se trouve au centre d'un théâtre. Sans doute l'assimilation de l'Empire à Troie nous paraît-elle malheureuse, mais qui ne tirait gloire, au XVI^e^ siècle, d'une origine troyenne ? Et Hector n'était-il pas l'un des Neuf Preux ? Or les échafauds de l'entrée s'ordonnent autour de ce thème des preux, et proposent tour à tour en exemple Hector, Alexandre, César; David, Judas Machabée, Josué; Arthur, Charlemagne, et Godefroy de Bouillon.

Une scène à quatre compartiments est nécessaire pour représenter l'histoire d'Alexandre et du grand prêtre de Jérusalem : 1) Alexandre assiégeant Tyr envoie l'ordre au grand prêtre de lui faire parvenir des hommes et des vivres et de lui payer le tribut qu'il était coutume de payer à Darius. 2) Alexandre apprenant son refus décide de détruire Jérusalem. 3) Alexandre marchant contre la ville rencontre le grand prêtre; à sa vue sa colère tombe et il accueille le pontife avec respect. 4) La dernière scène a pour décor la ville, son temple et l'Arche sainte : Alexandre à genoux offre des holocaustes et de l'encens au Maître céleste. Ceci suppose donc qu'il fallait quatre personnes pour interpréter le seul rôle d'Alexandre, ce qui ne créait sans doute pas de difficulté, puisque le mobile de ces mises en scène était de faire participer un grand nombre de gens à l'entrée, avec possibilité pour quiconque qui s'en sentait les dispositions d'y jouer un personnage.

L'action représentée dans ce troisième théâtre indique clairement l'esprit catholique militant de tout le décor de cette entrée. Elle comporte une leçon transparente à l'adresse du prince, et peut-être une allusion oblique à l'attitude

de l'empereur dont la puissance affronta jadis celle du Saint-Père. Des trois héros antiques, l'un est donné en exemple de la soumission nécessaire du maître du monde au souverain pontife, des autres preux trois combattent les ennemis d'Israël, trois sont des rois chevaliers : le nom de Charlemagne est associé à la lutte contre les Maures, celui de Godefroy, bien entendu, à la conquête de Jérusalem.

Gand

M. Marcel Lageirse décrit plus haut l'entrée de Gand, et reproduit deux des cinq arcs de triomphe dont Calvete loue la perfection classique. Il nous apprend que l'invention des thèmes, des histoires, des inscriptions et du plan général fut confiée à l'humaniste Jean Oste, et que l'architecte Van de Velde fut chargé des édifices temporaires et de leurs décors. Et c'est à cette unité de direction que l'entrée doit son ordonnance rigoureuse. On compte en tout neuf théâtres dont quatre, sur la porte de ville et sur trois échafauds, sont consacrés à des scènes allégoriques, et les cinq autres, au sommet des arcs de triomphe, à des scènes historiques. Chacun des théâtres du premier groupe est dédié à l'une des Vertus cardinales. Sur la porte de ville, un théâtre à deux étages : au-dessus la Prudence et les facultés ou vertus qui s'y rapportent, au-dessous la pucelle de Bruges et son lion. Sur le premier échafaud, la Justice, portant glaive et balance, reçoit l'hommage de la Coutume tenant le soleil et la lune, et de la Loi avec en mains compas et mesure. Un groupe allégorique les entoure. Aux extrémités de la corniche, statues des comtes Baudouin à la Hache, connu pour la rigueur de sa justice, et Charles le Bon son successeur, juste mais moins rigoureux (faut-il voir ici une discrète allusion à la rigueur de Charles dans la répression de la révolte gantoise, et l'expression du vœu que Philippe sera moins sévère ?). Conception et disposition analogue pour la Force (avec statues des comtes Baudouin Bras de Fer et Robert de Jérusalem) et la Tempérance (Baudouin le Preux au milieu de la corniche).

L'un des cinq ordres d'architecture est employé pour chacun des arcs, et sur chacun figure une scène de l'histoire hébraïque, grecque, latine, « franque », et flamande. Des inscriptions dans les langues correspondantes, et de nombreuses devises latines, témoignent de l'érudition philologique de Jean Oste. Sont représentés tour à tour : Salomon et David; Philippe de Macédoine initiant Alexandre aux vertus du prince, dont les deux plus grandes sont la piété et le souci du bonheur de ses sujets : « Principum officium est, eos, qui parent, cura et industria sua reddere feliciores » ; Flavius Vespasien et son fils Titus (réputé pour sa libéralité) ; Charlemagne faisant de Louis le Pieux son héritier **(Pl. XXII)** ; enfin le comte de Flandre Thierry d'Alsace (prince très juste qui se rendit plusieurs fois en Terre Sainte) et son fils Philippe, dont le nom permet de dédier l'arc au prince du cortège **(Pl. XXIII).**

Bruges

A Bruges les bourgeois de la ville partagent avec les délégués du Franc et les marchands espagnols qu'attire encore le commerce de la laine, le soin d'accueillir le prince. L'entrée, moins somptueuse que celle de Charles en 1515, confirme le déclin de la cité, bien que l'empereur, malgré l'opposition d'Anvers, ait permis, nous dit Calvete, l'achèvement des travaux du canal de Gand à la mer. La ville exprime ses bons sentiments et l'espoir d'une protection en des tableaux disposés sur des tribunes au-dessus d'arcs triomphaux. Ces tableaux dénotent un beau souci de la couleur orientale : costumes chaldéens et égyptiens, « chameaux au naturel ». Voici par exemple le premier arc : Abraham envoie en Mésopotamie chercher une femme pour son fils Isaac (image des noces du prince avec la Flandre); sur les scènes latérales, la Concorde, avec un cercle d'or où sont suspendues les couronnes des quatre états de Flandre, Gand, Bruges, Ypres, le Franc, et la devise « Inexpugnabile munimentum amor civium », l'Amour croissant de la ville pour le prince (avec un croissant de lune), le Respect du prince (avec un faucon au poing). Au sommet de l'arc trône la pucelle de Bruges, avec au-dessous d'elle trois figures : la Piété montrant l'Espérance, appuyée sur l'écu impérial et l'écu royal espagnol, et la Commodité portant un nuage d'où tombe la rosée, ce qui signifie, explique une inscription, l'espoir que les souverains étendront la protection dont ils couvrent la religion à la renaissance du commerce que la commodité de ces parages a rendu si prospère.

Les arcs espagnols s'ornent de tableaux de batailles, de statues de rois, de trophées, et d'un théâtre où Dieu le Père bénit David et Salomon et réprouve les autres monarques : Balthazar au sceptre brisé, Darius laissant choir le sien, Alexandre en tenant un rompu en plusieurs endroits (signe de trouble dans ses états). Mais dans celui du Franc, comme ceux de la ville, domine la préoccupation des intérêts locaux (ici ceux de l'agriculture) et le souci de paix et de sécurité. Il met en scène une allégorie des trois formes de gouvernement : la Monarchie au centre, qu'entourent la Prévoyance, la Justice, la Concorde, Cérès (à ses pieds des vanneurs de blé aux corbeilles pleines) avec des devises exhortant Philippe à maintenir la paix; l'Anarchie à droite, accompagnée de la Violence de l'Impunité et d'autres figures allégoriques (un laboureur s'arrache la barbe et déchire ses vêtements devant une charrue brisée); la Polyarchie avec la Discorde, Mars, etc... (un laboureur attristé abandonne ses outils pour des armes). Aux angles les statues de ceux qui civilisèrent les premiers hommes et que les païens adorèrent comme des dieux à cause de leurs utiles inventions (notons au passage le recours à l'interprétation évhéméristе) : Adam et Noé y voisinent avec Pan, Cybèle et Cérès.

Pour quatre arcs de l'entrée, dont un seul érigé par la ville, Calvete spécifie l'ordre d'architecture (toscan, dorique, corinthien) ce qui marque une certaine évolution dans le sens du retour à l'antique par rapport aux petits arcs de 1515 dont l'ordre n'était pas précisé. On sait malheureusement peu de choses sur les

artistes qui participèrent à l'entrée. Les archives de la Guilde de Saint-Luc mentionnent le nom de Pierre Pourbus, et celui de Lancelot Blondeel qui fut consulté pour l'érection d'un arc triomphal. Ce dernier, lors de l'entrée de Charles en 1520, avait été chargé, avec l'aide de Isenbrant et d'Albert Cornelis, de préparer douze tableaux vivants sur lesquels on ne sait rien d'autre (45). C'est à lui aussi que furent confiés, après le traité de Cambrai, les dessins pour la grande cheminée de la salle des échevins au palais du Franc. Cette œuvre célèbre mêle le gothique tardif au décor à l'italienne et associe, à la faveur de la paix des Dames et du mariage d'Eléonore, l'effigie de François Ier à la gloire de la maison impériale.

Lille

Les préparatifs de Lille, nous dit Calvete, surpassaient tout ce qui s'était vu jusqu'alors dans les entrées flamandes. C'est là aussi que l'esprit militant de la Contre-Réforme s'exprimait avec le plus de vigueur, dans des tableaux vivants dont nous décrirons les plus significatifs.

Siège et prise de la Goulette. Un château-fort occupé par les Maures. L'empereur y pénètre, conduit par Mars, tandis que Barberousse s'enfuit. Il libère une captive enchaînée, Tunis, gardée par des démons et les Turcs, et il rend sa couronne au roi Moulay. Au sommet de l'édifice : la Force.

L'empereur Constance remet le glaive et le sceptre à Constantin. Victoire de celui-ci sur le tyran Maxence, précipité avec son cheval dans le Tibre. Instruit dans la foi catholique par le pape saint Sylvestre et par sainte Hélène il renverse les idoles des faux dieux et leur substitue la Croix.

Triomphe à Rome de Titus, fils de Vespasien, précédé des sept Vertus : il a réduit la Judée et pris d'assaut Jérusalem.

Charles Quint entouré d'hommes d'armes. Près de lui Jupiter fulminant tient enchaînées deux jeunes filles en costume saxon et hessois. Au-dessus, effigie de la Justice. Cette justice exercée sur les rebelles protestants avec l'aide du Seigneur est mise en parallèle avec la victoire de Charlemagne sur les Saxons, qu'il subjugua et contraignit à embrasser la foi du Christ, libérant ainsi l'Eglise de la Tyrannie des rois Lombards.

Le temple de la Vertu où l'on accède par un chemin escarpé, et par où l'on passe pour accéder à celui de l'Honneur, plus élevé encore, où sont réunis les grands souverains, David, César, Charlemagne, Maximilien, d'autres aussi. Charles et Philippe sont parvenus au premier. Julien l'Apostat, Néron, Tarquin, Arius, Luther et d'autres tyrans et hérétiques cherchent à y pénétrer par une fenêtre, mais leur escalade n'aboutit qu'à les précipiter au « gouffre sulphurin ».

Triomphe de l'Eglise sur l'Hérésie. Elle est entourée d'un pape (saint Gré-

(45) Voir James Weale « Lancelot Blondeel », *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, 1908, pp. 280 et 286. Cet article utilise les documents publiés dans la même revue en 1866 par D. van de Costeele.

goire) d'un Cardinal (saint Jérome), d'un archevêque (saint Ambroise), d'un évêque (saint Augustin). Près de ce groupe l'empereur tient le globe, et le glaive qui porte l'inscription « Da mihi vertutem contra hostes tuos ». Charlemagne, Godefroy de Bouillon, saint Louis, Ferdinand et Isabelle, le prince Philippe, l'entourent. A ce groupe s'oppose celui des captifs de l'hérésie, de Julien l'Apostat jusqu'à Luther et Zwingli. L'écu de l'empereur est dirigé contre eux et il porte l'inscription : « In omnibus sumas scutum fidei, in quo possis omnia tela nequissimorum ignea extinguere et galeam salutis assumere, et gladium spiritus, quod est verbum Dei ».

Triomphe de la Renommée sur la Mort. Elle est suivie d'un cortège où brillent les empereurs qui se firent champions de l'Eglise, et les ancêtres autrichiens, espagnols, bourguignons de Charles, que la Vertu conduit à l'entrée de la carrière, et de Philippe, à qui elle montre le cortège glorieux.

Après la gloire terrestre, la vie éternelle. Un dernier échafaud, dont nous reparlerons à l'occasion de la pompe funèbre de Charles Quint, montre un vaisseau sur lequel naviguent les vertus, faisant voile vers le port du salut, où s'élève le palais de la Félicité, qui s'apprête à accueillir l'empereur.

Avec ses triomphes militaires à l'antique, mis en regard des triomphes bibliques ou des victoires de Charles Quint, avec ses tableaux allégoriques, qui s'organisent en un crescendo final, le décor de Lille forme un ensemble dynamique et saisissant, où le classicisme a peu de place, mais qu'anime une violence déjà baroque.

Tournai

Le décor de Tournai relève d'une conception assez analogue. De même qu'à Lille le thème de la transmission du pouvoir est traité avec une insistance particulière sur l'importance du sacre. A Lille, David intime aux princes du peuple sa volonté de faire sacrer Salomon par le grand prêtre; à Tournai David reçoit l'onction royale du prophète Samuel, et le couronnement de Charles à Bologne par Clément VII est mis en parallèle. De même les victoires de David sont comparées à celles que l'empereur a remportées sur le duc de Clèves allié de François Ier, à la prise de Duren (dont les défenseurs furent passés au fil de l'épée) et à la défaite des protestants allemands. Un Samson déchirant un lion établit le rapport entre les deux scènes.

A Lille un échafaud représentait l'héroïque Gédéon recevant d'un ange les instructions du Très-Haut, puis faisant un sacrifice et renversant l'idole de Baal, de même que Constantin détruisant les faux dieux. On le montrait aussi, agenouillé devant la Toison, regardant la rosée qui tombait comme un signe du Ciel. A Tournai une double colonne de trente pieds de haut portait à son sommet une effigie de l'empereur, et, dans des niches, des Chevaliers de la Toison d'Or qu'un mécanisme faisait mouvoir. Ce monument en face duquel se trouvait une croix bourguignonne de hauteur égale, rappelait le souvenir de la fête de l'Ordre célébrée en 1531 à la cathédrale Notre-Dame. Un peu plus loin les figures des

héros favoris de la cour de Bourgogne, Hercule et Jason, avec leurs équivalents bibliques, Samson et Gédéon, constituaient le principal ornement d'un arc.

Tournai réussit aussi ce tour de force d'intégrer dans un décor de triomphe l'expédition d'Alger qui se solda par une défaite. Un arc est surmonté d'un théâtre à deux étages. Au premier le Paradis, une vue de Ninive, et la mer. Jonas reçoit de Dieu l'ordre de se rendre à Ninive, il est englouti par la baleine et, sauvé miraculeusement, il exhorte le roi et les habitants de Ninive à faire pénitence. Au second, vue d'Alger, galères et vaisseaux dans la tempête. L'empereur, préservé du naufrage par la grâce divine, ramène son armée en Espagne. Au sommet de l'arc une joyeuse scène mythologique ne laisse aucun doute sur l'emploi, dans les tableaux vivants, du nu ou de maillots couleur chair : Neptune, un triton, la sirène Parthénope peignant ses tresse blondes, la belle Cimothoé apaisant les flots. Tous ces personnages, nous dit Calvete, tenaient leur rôle avec beaucoup de naturel, y compris la baleine qu'on ne se lassait pas d'admirer.

Arras

Le catholicisme se montre particulièrement combattif dans ces villes plus proches du théâtre des guerres avec la France, et seule Louvain fait preuve d'un esprit militant analogue à celui de Lille ou de Tournai. A Bruges, à Gand, et même à Bruxelles, on fait leur part aux victoires impériales, mais ce qui intéresse surtout les citadins dans la succession de Charles, c'est son effet sur la paix, sur les libertés communales et sur la prospérité locale. Le sentiment « bourguignon », vivace à Lille, l'est encore plus dans la ville d'Arras. Celle-ci est représentée en peinture, protégée par les ailes de l'aigle : « Sub umbra alarum tuarum protege me a facie improbum qui me afflixerunt ». Ailleurs elle déclare :

> Proxima sum Gallo, Galli cantus mihi durus,
> Ne noceat rostro, bellica tela gero.

Ailleurs Hesdin, parmi les autres villes d'Artois, se lamente d'être tombée au pouvoir des Français.

Par contre, dans la cité d'Arras, qui est au pouvoir de l'évêque (Antoine Perrenot de Granvelle), et non, comme la ville, de l'empereur, une part est faite à l'héroïsme biblique et à la lutte contre l'hérésie, mais la partie la plus intéressante du décor est placée sous les auspices de Virgile qui célèbra la gloire d'Auguste. A la tragédie en tableaux vivants de Didon, succède en effet, sur un deuxième théâtre, un groupe de dix jeunes filles, costumées en sybilles ou phébades, prêtresses d'Apollon, qui prophétisaient à Philippe ce que Virgile prédit, en sa quatrième églogue, du règne d'Auguste, traditionnellement associé à l'idée de renouveau impérial.

Il n'y avait pas de décorations à Cambrai, ni à Bapaume récemment dévastée par la guerre. Dans toutes les localités voisines de France, l'empereur et le prince étaient escortés par les garnisons des frontières. Au même moment Henri II,

accompagné de troupes, visitait les confins de ses territoires. A la guerre de théâtre succédait le théâtre de la guerre.

L'entrée du prince Philippe á Anvers (1549)

Les entrées de Mons et de Malines, de même que celles des villes septentrionales, Dordrecht, Rotterdam, La Haye, Haarlem, Utrecht, ne manquent pas d'intérêt, mais on y retrouve des sujets et des personnages déjà vus, dont la présentation n'offre rien de nouveau ni de significatif. Par contre la réception d'Anvers mérite une description détaillée. Il convient même de prendre du recul et d'évoquer d'abord l'entrée de Charles Quint en 1520.

L'entrée de Charles Quint en 1520

Pierre Gillis (Ægidius), greffier principal de la ville, en fut l'inspirateur avec son secrétaire, Cornelis Schrijver (Grapheus ou Scribonius). La conception des décors est due par conséquent à un humaniste ami d'Erasme, de Thomas More, et d'artistes comme Quentin Metsys. Le livret commémoratif, publié en latin, consacre à chacun des tableaux un commentaire érudit (46), d'où l'on retire l'impression que l'effort de Gillis et de Schrijver aboutit à une cote mal taillée entre l'instruction du prince selon l'esprit humaniste, et la nécessité d'une louange hyperbolique.

Le premier échafaud, représentant l'accueil d'Anvers à son prince, met en scène le Génie de la ville, la Fidélité et l'Amour, les trois Grâces. Le second rend hommage à l'empereur (Autocrator mundi) : l'aigle de Jupiter, sur l'ordre du maître des dieux, lui apporte un sceptre resplendissant (flammas undique evomens), Thémis une épée, Cratos (la puissance) une couronne. Suivent des tableaux dont l'empereur reste le personnage central, et qui célèbrent, d'une manière assez uniforme, le triomphe d'une vertu et l'expulsion du vice contraire. Sont ainsi exaltées la Piété, la Sagesse, la Justice (sous les traits de la vierge Astraea), la Clémence, la Vérité ennemie de la Flatterie, la Magnificence et sa sœur la Libéralité, l'Amour du travail, qui lui vaudront l'Honneur et la Bonne Renommée et assureront la victoire de l'Immortalité sur la Mort. L'empereur est convié aussi à protéger la Philologie, ce qui donne à Ægidius le prétexte d'une diatribe amusante contre l'enseignement scolastique :

Barbaries improba quae hactenus scholas sua tyrannide afflixit et perdidit, victa et superata tandem in nihilum redigetur, Apedeusia humi projecta, linguam exeret

(46) *Hypotheses sive argumento spectaculorum...* Grapheus publia pour la même occasion un poème, publié par le même éditeur M. Hillenius, sur le retour de Charles aux pays germaniques : *Divi Caroli, imp. ... desyderatissimus ex Hispania in Germaniam reditus (Antverpiae, sexto cal julias, anno christi 1520).*

virulentam, et secundas intentiones, modos significandi, relationes, quidditates, ecceitates et indocta sophistorum somnia, atque id genus sordes et rudera evomet (47).

Un dernier tableau vivant montre l'empereur, rendu quasi divin par la pratique de toutes ces vertus (tot tantisque excultus virtutibus, et, si dicere liceat, propemodum deificatus), entourant l'Europe d'un geste protecteur et offrant à la Grèce chrétienne une main secourable, tandis que l'Afrique et l'Asie agenouillées tendent vers lui des bras suppliants en signe d'adoration. Deux chefs militaires portant au bout de leur lance la tête d'un Turc et celle de Mahomet, et la Paix terrassant Bellone complètent la scène, que commentent des inscriptions déclarant que l'Age d'Or annoncé par Virgile est enfin revenu : il n'y aura plus qu'un seul troupeau et un seul pasteur.

Nunc implebuntur prudentum oracula vatum.
Grex unus terris, Pastor et unus erit (48).

L'entrée de 1549

Le livret de 1549 est beaucoup plus copieux, et si l'entrée de 1520 était déjà somptueuse, le faste qu'il décrit donne une idée de la prospérité grandissante d'Anvers durant ces trente années. Et la participation des nations étrangères témoigne de son importance croissante comme place de commerce et de banque. Leur rôle dans l'entrée est exactement celui qu'elles jouaient à Bruges en 1515, alors que dans l'entrée brugeoise de 1549, seuls les marchands espagnols participent encore au décor.

Composé en latin par Cornelius Grapheus, greffier de la ville, traduit en français et en flamand, imprimé dans ces trois langues et gravé par les soins de Pierre Coeck d'Alost, peintre et libraire de Sa Majesté impériale, ce livret est l'un des documents les plus précieux sur les entrées au milieu du siècle, car l'on peut comparer aux descriptions minutieuses du texte les reproductions gravées des édifices « droict apposées sur leur propre symmétrie et mesure ». Ici même M. Corbet situe ces illustrations par rapport à l'œuvre de Coecke et à l'évolution de l'art flamand, tandis que M. Van Puyvelde fait à leur propos des rapprochements entre la peinture et l'architecture. Mais la contribution au décor des nations étrangères n'est pas moins importante que celle de l'opulente cité. Et ceci ne nous fournit pas seulement l'occasion de comparer les styles, mais d'étudier la représentation gravée d'arcs triomphaux très proches de ceux des entrées italiennes de Charles et de Philippe, sur lesquels la documentation iconographique est peu abondante.

La richesse de l'ensemble, et de chaque édifice, s'exprime quantitativement; dimensions, main d'œuvre, prix de revient, et les chiffres ont ici leur éloquence.

(47) *Hypotheses...* cité d'après la réed. dans *M. Freheri Germanicarum rerum scriptores*, t. III, p. 179.
(48) *Ibid.* pp. 191-2.

Pour l'ensemble 895 charpentiers, 234 peintres, 498 autres ouvriers, parmi lesquels il n'est pas aisé de discerner la proportion des artistes, des artisans, des manœuvres, mais qui tous, nous dit Grapheus, sont ouvriers de la ville. Pour ses propres décors Anvers emploie 421 charpentiers, 37 peintres, 16 imagiers (sculpteurs), 137 personnages sur échafauds, 300 communs ouvriers. La proportion relativement faible des peintres et imagiers s'explique par l'emploi de tableaux vivants, alors que les étrangers ont exclusivement recours aux tableaux peints et aux figures en relief (49). Le nombre des charpentiers ne laisse aucun doute quant à la nature du matériau. Il était nécessaire de peindre le bois et la toile de cette pseudo-architecture pour lui donner l'aspect du marbre ou du porphyre. Les reliefs, quand ils ne sont pas imités en trompe-l'œil, sont plutôt modelés que sculptés, et recouverts d'un enduit qui donne aux chapitaux et autres ornements, de même qu'aux statues, l'aspect de l'or, de l'argent, ou du bronze; il arrive aussi que les statues soient polychromes.

La durée de l'emploi est indiquée seulement dans le cas des Génois, 17 jours, et l'on ne sait s'il faut la prendre pour moyenne. Ils utilisent 280 artistes et ouvriers pour un arc qui leur revient à 9 000 florins carolus et qui est certainement l'édifice le plus ambitieux de l'entrée. 241 personnes travaillent à l'arc anglais, qui coûte 4 200 florins, 90 à l'arc allemand qui est de 3 200 florins. Florence emploie pour le sien 120 artistes « au dessus de tous aultres ouvriers et mechaniques ». Les Ostrelins, ou membres de la Ligue hanséatique, se contentent de décorer leur résidence.

L'émulation ne se manifeste pas seulement dans la dépense; les nations jouent un rôle diplomatique et sont aussi pointilleuses que les ambassades en matière de préséance, et pour une raison de cet ordre Génois, Florentins et Portugais ne figurent pas dans le cortège. Cette rivalité ne rend que plus remarquable l'unité du style, dans la variété d'expression, des arcs génois, florentins anglais et allemands, tous d'ordre corinthien et à triple ouverture.

L'arc des Espagnols

L'arc des Espagnols **(Pl. XXIV)** est de conception quelque peu différente. On y accédait par une sorte d'avenue où se présentaient, de part et d'autre, deux grandes colonnes corinthiennes surmontées des couronnes royale et impériale. Puis deux bastions carrés avec soldats espagnols aux créneaux lançant des « feux volants » pour l'arrivée du prince, bastions surmontés de tours également carrées où flottaient des oriflammes et résonnaient tambours et trompettes. Puis deux rangées de colonnes doriques alternant avec des statues de

(49) L'entrée de 1520 avait occupé 300 charpentiers et 250 peintres (on ne sait pour quelle durée) pour les seuls édifices de la ville (le livret ne mentionne aucune participation des nations). Le nombre des peintres est donc beaucoup plus important, bien qu'il s'agisse aussi d'échafauds pour tableaux vivants, mais le livret mentionne un grand nombre d'effigies peintes disposées sur le parcours du cortège.

12 pieds : d'un côté sept rois d'Espagne, de l'autre sept Vertus. L'arc lui-même était large de 65 pieds, haut de 70, à trois ouvertures, avec deux statues colossales, qui semblaient de bronze, de part et d'autre de la principale. Aux angles de la corniche, quatre obélisques et, au milieu, un temple de Janus, rond, avec 12 colonnes ioniennes. A droite du temple, des effigies de Charles et de Philippe, « en moult beaulx et anticques harnois dorrez », fermant le temple; à gauche l'empereur Auguste indiquant de la main qu'il l'avait fermé aussi. Au-dessus des entrées secondaires, deux « histoires émaillées » : les Turcs chassés d'Autriche, la conquête de Tunis. Des inscriptions l'exhortent à maintenir la foi catholique dans la paix, ou par la guerre; à ramener tous les païens qu'a épargnés son père à la connaissance divine, ou à les exterminer; et à surpasser ses aïeux pour en venir au point où il ne pourra aller « plus oultre ».

A l'arrivée du prince, tandis que se font entendre des musiciens disposés sur la corniche, deux anges apparaissent au sommet de l'arc, et déroulent une longue banderole sur laquelle s'inscrit une promesse de domination universelle.

L'arc des Génois

Tandis que l'arc espagnol avec ses soldats, ses feux, ses musiciens, ses anges, combine architecture, art figuratif et théâtre, celui des Génois **(Pl. XLIII, fig. 2)** nous fait entrer dans un monde où tout est plastiquement transposé. Large de 70 pieds, profond de 90, haut de 100, entièrement corinthien comme nous l'avons vu, il comportait deux galeries ou portiques, l'une devant, l'autre derrière, chacune à deux ordres de colonnes, toutes de marbre bleu veiné, avec bases et chapiteaux dorés. Ces colonnes étaient soutenues par des piédestaux « couleur de cuyvre » et historiés, avec figures des dieux ou déesses pour la première face, gestes du preux Hercule pour la seconde.

Sur la grande moulure de la première façade (celle qui est représentée sur la gravure) : dédicace de l'arc à Philippe. Au-dessus trois grands panneaux peints de figures plus grandes que nature. Dans celui du milieu, le plus vaste : Charles sur l'aigle bicéphale, près de lui Philippe, tous deux à l'antique. Autour d'eux les dieux de l'Olympe leur font présent de leurs armes et attributs : Jupiter la foudre, Apollon l'arc et les flèches, Mercure le caducée, Pallas la lance et l'écu, Mars le glaive, Neptune le trident. Sur l'un des côtés un vieillard nu, enchaîné, autour de lui les trois Parques. Sur l'autre, un jeune homme « non dissemblant à nostre prince » portant les talonnières de Mercure, l'égide de Pallas, l'épée de Mars, combat les bêtes féroces, et fait grand carnage d'hommes et de harpies : « Nil mihi vobiscum procul. O procul este prophani ». Au-dessus, dans un quatrième panneau, Atlas abandonnant à Hercule le fardeau du Monde. Sur l'élévation de l'arc : statue de Gênes, la riche cité maritime, sous l'aspect d'Amphitrite assise sur un dauphin, tenant un cercle et une ancre d'or. Aux angles de la corniche : statues de dieux fluviaux versant leurs urnes (deux rivières proches de Gênes).

Même disposition pour la deuxième face. La peinture centrale représente une Victoire, les mains pleines de sang, foulant aux pieds les cadavres des Turcs :

Imperii custos oculos sic laeta nitentes
Sicque cruenta manu iam captas virgo recenset
Et iuvenem accipimus spoliis orientis onustum.

Sur les panneaux latéraux : d'un côté un jeune héros armé à l'antique, ressemblant au prince, accueilli avec palmes et couronnes par une troupe de vierges; de l'autre un sacrifice à l'antique en présence du même héros, les assistants, mains levées et jointes, rendant grâce à Dieu. Dans le panneau supérieur : Bellérophon sur un cheval ailé. Sur l'élévation : statue de la Vertu « accoustrée en crammoisy rouge », la tête entourée de rayons, assise sur un globe terrestre, d'une main tenant le sceptre, de l'autre montrant le Ciel.

A l'intérieur de l'arc le plafond des deux galeries ou portiques est divisé en compartiments ornés de peintures, à raison de trois par ordre, ce qui fait un total de douze.

Dans la première galerie la révolte des Géants était comparée à celle des Hérétiques : on voyait d'horribles Géants « quy (a forche de roches accumulees ensemble, et a forche de grandes eschelles faictes de gros chesnes) sembloient vouloir escheller le ciel, voeullans par grans violence dechasser le Dieu Iupiter ». Cependant Jupiter était assis sur son aigle au milieu des nuées. Et, tandis que les autres dieux « de grandt crainte se mussoient ou cachoient es dictes nues, lesquelz comme timides regardoient par entre les nues », il foudroyait les Géants :

Lon les voioit illecques (tous fulminez de la fouldre) evomir flambes ardentes par les yeulx, par les aureilles, par la bouche, et par les narines, semblablement esprins par tous les conduitz du corpz des raidz de la fouldre. Aussy l'on voioit l'Aigle par grande yre, puis l'ung puis l'aultre empoignier de ses griffes tres horriblement dedens la chair, les deschirant cruellement et leur donnant plaies sanglantes (50).

L'histoire de Suzanne et des vieillards était également adaptée aux besoins de la lutte contre l'Hérésie. Des vieillards laids et nus, portant de longues barbes, entouraient une jeune dame demi-nue, la Foi, « l'un l'empongnoit par les cheveulx, l'aultre par le vestement, le tierch par le brach, le quatriesme par la poitrine, et ce par violence ». Mais l'empereur, armé à l'antique, et accompagné de la Force et de la Justice, délivrait la Foi en dénouant la corde qui liait ses poignets.

Dans la seconde galerie, hommage était à nouveau rendu au prince, digne successeur de son père. Il était assimilé à un autre Jason conformément à la prédiction de Virgile, « Erit altera quae vehat Argo / Delectos heroas », et il arrachait de l'arbre la Toison, en se protégeant du dragon à l'aide de son glaive. On voyait encore un vieillard portant une pierre carrée, « marchant de l'ung des

(50) Grapheus, *La tres admirable... entree du... prince Philipes, ... en la... ville d'Anvers*, Fiij.

pieds sur la rondeur du monde, et de l'aultre pied passant oultre ». C'était le dieu Terme qui avait fait si peu de cas de Jupiter que, seul des dieux, il avait refusé de lui céder la place, mais qui maintenant abandonnait le monde pour que Philippe en prît possession.

Chacune des galeries était également ornée de deux statues dans leur niche, avec socle « artificiellement émaillé de paincturie umbrageuse » (en camaïeu).

Dans la première se trouvait d'un côté une statue de Janus, en long vêtement bleu à revers rouge. En dessous : Saturne et Janus se donnant la main, le Tibre épanchant de l'eau, la Louve allaitant deux enfants, des jeunes filles et des enfants abattant librement les fruits des arbres, avec la devise « Iam redit et virgo. Redeunt Saturnia regna ». A la fermeture du temple de la guerre correspond, comme pour le siècle d'Auguste, le retour de l'Age d'Or et de la Vierge Astraea. De l'autre côté il y avait une statue de Neptune sur des chevaux marins et dessous, en camaïeu, des ébats de tritons et de néréides.

Dans la deuxième galerie se dressait d'un côté une statue d'Argus, qui se plaignait de ne pas avoir assez d'yeux pour contempler un tel prince. Argus, représentant la vigilance, était associé à Janus, maître de la paix et de la guerre (comme nous l'avons vu pour l'entrée de Philippe à Mantoue).

De l'autre se trouvait une statue de Pan, la poitrine constellée, la face rouge. Les deux figures de Neptune et de Pan se répondent également, et représentent la mer et la terre que Charles tient sous son empire (comme pour l'entrée de Bologne en 1529). Le passage sous l'arc dans lequel s'engage le cortège est orné de peintures qui complètent cette évocation cosmique : d'un côté la mer avec ses dieux et ses monstres, de l'autre la terre avec ses satyres et ses nymphes, enfin, sous la voûte, le ciel avec Junon et les Vents, qui tous se réjouissent de la venue du prince. A l'entrée et à la sortie du passage : des figures, nymphes ou Renommées, se « reposant ou se courbant sur la rondité de l'Arch ».

Van Mander rapporte que Frans Floris :

> donna des preuves de sa dextérité lorsque l'empereur Charles fit son entrée à Anvers. Etant employé aux travaux décoratifs, il peignit de grandes figures, chaque jour au nombre de sept, ne consacrant au travail que sept heures, recevant pour chaque figure une livre, monnaie de Flandre; et il procéda de la sorte pendant cinq semaines.

Et il ajoute que :

> Quand le roi Philippe vint, à son tour, à Anvers, Floris fit en un jour une très vaste toile représentant la Victoire entourée de captifs et de trophées, composition dont il executa une eau-forte très remarquable (51).

Bien que van Mander parle de deux entrées différentes, ces deux passages se rapportent en fait au décor de 1549. Floris étant né en 1516, il ne peut s'agir d'une entrée du début du règne de Charles. On sait d'ailleurs que celui-ci

(51) C. van Mander, *Le livre des peintres*, trad. H. Hymans, Paris 1884-5, vol. 1, p. 344.

accompagnait son fils à Anvers, et qu'il y fut associé à son triomphe. D'autre part la vaste toile décrite par van Mander correspond exactement à l'un des deux grands panneaux de l'arc des Génois. Et comme la gravure qu'il en tira, et que publia Jérôme Cock **(Pl. XLIV)**, porte la date de 1552 (52), l'œuvre est sans rapport avec l'entrée que Philippe, devenu roi, fit à Anvers en 1556. On peut donc affirmer que c'est en 1549, et pour l'arc des Génois, que Floris donna la mesure de son impressionnante rapidité d'exécution. L'élément principal des arcs des Florentins, des Anglais et des Allemands, nous le verrons, est la statuaire, et celui des échafauds de la ville reste le tableau vivant. Par contre l'arc génois accorde une place privilégiée à des tableaux peints que Grapheus se plaît à décrire longuement. En tenant compte des dimensions de l'arc, on peut évaluer la grande toile centrale qui orne chacune des deux façades à 25 pieds de long sur 10 de haut. Ces façades comportent encore chacune 3 toiles d'environ 100 pieds carrés. Si l'on ajoute les 12 grandes toiles pour les plafonds des galeries, les deux peintures latérales et la voûte du passage, on arrive facilement au total de plus de 200 personnages plus grands que nature que van Mander attribue à Floris. Et il y a en outre 28 peintures moins grandes, monochromes, ornant les socles des colonnes et des statues. La virtuosité et la fougue qui permettent à Floris de couvrir si vite de grandes surfaces est comparable à celle des décorateurs de l'entrée de Charles à Rome en 1536 (où les peintres du Nord firent merveille). Les 5 semaines de van Mander ne correspondent pas aux 17 jours que donne Grapheus pour la préparation de l'arc génois, mais l'estimation de ce dernier se rapporte sans doute à la seule construction.

Quelle qu'ait pu être sa rapidité d'exécution, il est tout à fait probable que Floris, qui devint le chef d'un atelier important, et qui confia de plus en plus à des auxiliaires le soin d'achever ce qu'il avait ébauché, se fit aider aussi en cette occasion. Il va également de soi que ces compositions, faites pour être vues une seule fois, assez hâtivement (même si l'on marquait un temps d'arrêt devant les principaux édifices), et souvent à une certaine distance (en raison, par exemple, de la hauteur où étaient placées les toiles), n'avaient pas le fini de celles qui étaient destinées à décorer une église ou un palais. L'entrée n'en fut pas moins pour Floris une excellente occasion de faire valoir son talent; pour ce travail de cinq semaines il reçut la somme de 1 260 gulden et, l'année suivante, devint propriétaire d'une maison (53).

Ce n'est pas par hasard que Floris avait été chargé du décor de cet arc italien.

---

(52) Cabinet des Estampes Cc6, f. 70.

(53) Greeve, *De Bronnen van C. van Mander*, cité par Dora Zuntz, Frans Floris, Strasbourg. M. Robert Klein a eu l'extrême obligeance de rechercher dans cet ouvrage tout ce qui pouvait concerner l'étude de cette entrée ou d'autres fêtes.

(54) Cabinet des estampes, Cc 6, f. 31. Elle porte la mention « Francis Floris inventor 1558 » sans marque de graveur. Je ne sais s'il s'agit de la même estampe que les Géants foudroyés par les dieux, attribuée par D. Zuntz à Balth. Silvius. La date de 1558, assez éloignée de l'événement, suggère une interprétation, ou une reprise du sujet, plutôt qu'une copie gravée. Le plafond appelait un raccourci qui est absent de la gravure.

Ne venait-il pas de passer plusieurs années (c. 1542-1547) dans la péninsule où il s'était passionné pour les antiques, et pour les plafonds de la Sixtine ? A juger par les descriptions minutieuses de Grapheus, il puise son inspiration pour cet arc dans une mythologie à la fois sensuelle et cruelle, appréciée pour elle-même, mais aussi comme moyen d'aduler la puissance et d'exalter la Contre-Réforme. Nous sommes ici plus près de Jules Romain que de Michel-Ange, et les plafonds de la première galerie s'inspirent indiscutablement de la salle des Géants au palais du Té. Si le texte de Grapheus que nous avons cité ne suffisait pas, une gravure de Floris représentant l'une des scènes décrites sur l'arc, les Géants entassant des blocs et dressant une échelle, achèverait de le confirmer **(Pl. XLIII)** (54).

Le peintre utilise aussi pour cet arc des thèmes qui reparaîtront au cours de sa carrière. Ainsi « Vénus et l'Amour dans la Forge de Vulcain » qui figuraient sur l'un des plafonds, et où, nous conte Grapheus, Vulcain aidé des Cyclopes travaillait à une forge, tandis qu'à l'autre s'affairaient Vénus et Cupidon :

tous nuds, forgeantz diuersses armes de fers ardans : laquelle estoit chose moult triumphante, a veoir iceulx grans hommes nudz de leurs fors brach eslever lourdz et gros marteaulx de fer, et aupres madame Venus, le tendre et petit Cupido, auecq ses petitz brach soubsleuant unq marteau de petit poix, et forgeant ung grandt fer rouge sur vne grande pesante enclume (55).

Un autre plafond représente Apollon et les Muses, sujet qu'il traitera à nouveau pour l'entrée de Philippe II en 1556, et que nous connaissons par des estampes (56). Le cycle des travaux d'Hercule, qui orne le socle des colonnes, sera repris en 1554 pour la demeure d'un amateur, Nicolas Jongelingh, et il en existe aussi une suite gravée.

Le goût personnel de Floris pour le style de ces édifices provisoires se révèle dans le décor de sa maison particulière « à l'antique », dont son frère Corneille fut l'architecte, et notamment dans l'emploi de la couleur et du trompe-l'œil : piliers de pierre bleue, peintures monochromes imitant l'airain et représentant les Arts libéraux (57).

Si l'arc génois est un manifeste de la nouvelle peinture romaniste, il l'est aussi de la nouvelle architecture. Ce n'est pas par hasard que Calvete l'a choisi pour en reproduire la structure en frontispice de son ouvrage, comme modèle d'arc triomphal, avec une nomenclature des différentes parties qui le composent (58). M. Corbet examine plus haut (pp. 307-10) la contribution de divers architectes au décor de l'entrée. Un italien, Schiappalari, construisit l'arc génois, mais Pierre Coecke paraît avoir eu la haute main sur l'ensemble. La publication

(55) *La tres admirable entree*, F iij.

(56) D. Zuntz, *opus cit.* p. 91. Cabinet des estampes, Cc 6, f. 34, Apollon et sept Muses (gravé par Stalbuch, publié par J. Cock 1555) et f. 35, Apollon et neuf Muses (F.H. fecit, Julius Golzius exeudit), toutes deux d'après Floris.

(57) Van Mander, *opus cit.* vol. 1, p. 344. Floris décora aussi une chambre des Arts libéraux chez Jongelingh. Il en existe aussi des sept Arts une série gravée.

(58) Mais par erreur Calvete renvoie, pour sa description, à l'un des arcs de Gand.

des *Règles générales de l'architecture de Vitruve* par Serlio, en 1537, et sa traduction par Pierre Coecke, expliquent l'intérêt des ordonnateurs des entrées de Gand et d'Anvers, pour la reconstitution des arcs à l'antique, et l'emploi des cinq ordres classiques. La traduction complète ne paraîtra à Anvers qu'en 1553, après la mort de Coecke. Mais Vitruve est au centre des préoccupations artistiques durant toutes ces années. Et le livre IV, consacré à la description des cinq ordres et de l'arc triomphal, traduit et imprimé par Coecke, paraît en 1545 avec une dédicace à Marie de Hongrie et des vers latins de Grapheus au lecteur. Si Jean Oste, à Gand, présente dans ses arcs la série complète des ordres, il est limité dans son entreprise par la nécessité d'installer des théâtres au faîte de ces monuments. Par contre, à Anvers, seuls les arcs ou échafauds de la ville portent des théâtres, et les arcs des nations peuvent donc prétendre à une plus grande pureté architecturale.

L'arc des Florentins

L'édifice des Florentins **(Pl. XVII)**, large de 50 pieds, haut de 60, profond de 130, est une « galerie » à façade triomphante plutôt qu'un arc véritable. Il joint à l'élégance des formes architecturales une plus grande sobriété dans le décor que celui des Génois. Non que les couleurs vives en soient absentes : colonnes feintes de marbre blanc avec ornements d'or, pilastres « marbrisés de diverses coulleurs », moulures de l'architrave rehaussées d'écarlate et d'or, cercle d'azur au-dessus de la porte principale, niches azurées pour des statues dorées ou argentées.

Entre les deux colonnes de droite de la façade principale, saint Zénobe et saint Antonin, évêques de Florence; en dessous, la Religion. Entre les colonnes de gauche, Jean de Médicis (Jean des Bandes Noires, père de Cosme) et un autre grand capitaine florentin, Philippe Scolari, qui fut au service de Sigismond de Hongrie et combattit les Turcs; en dessous, la Force. Au-dessus de l'architrave, Cosme de Médicis à cheval; aux angles de la corniche deux divinités fluviales; sur les acrotères latéraux, deux lions d'argent portant les bannières de Florence et des Médicis. Au faîte saint Jean-Baptiste, ayant sous ses pieds Mars que Florence adorait autrefois.

Même disposition pour la seconde façade : Dante, Petrarque et Boccace; Giotto et Michel-Ange; François, fils de Cosme, à cheval; deux lions d'argent; Florence. Sur chacune des colonnes latérales, les statues des douze cités toscanes sujettes de Florence. Il s'agit en somme d'un triomphe du duc de Toscane, et l'on s'étonne de n'y trouver aucun hommage au prince, ni à Charles Quint protecteur des Médicis.

Arcs des Anglais et des Allemands

La Nation anglaise se montre moins oublieuse. Son arc présente, au sommet de la première façade, un groupe sculpté de l'Océan et Britannia, assis sur une

coquille d'or, avec deux tritons soufflant dans de grands cors marins. Puis de part et d'autre d'une grande dédicace à Charles et à Philippe, formulant l'espoir de leur union durable avec le roi d'Angleterre, deux niches, avec statues de l'empereur Constantin et de sa mère sainte Hélène, premier et second honneur de l'Angleterre (59), avec au-dessous, au bas ordre, deux peintures imitant des reliefs, l'un de bronze, l'autre d'or : la Constance et la Piété. La seconde façade présente des sujets analogues.

Dans le passage central, sur la paroi de droite sont peintes deux histoires : victoire de Constantin sur Maxence, victoire future de Philippe sur les Turcs et tous les autres ennemis de la foi chrétienne. A gauche : Charles Quint et Henri VIII, se donnant la main tandis qu'au-dessus d'eux vole la Paix; le prince Philippe et le jeune Edouard VI « humainement et courtoisement s'entrebrachantz » cependant que plane la Concorde, tenant deux cœurs liés ensemble.

Cette fraternisation du jeune roi protestant avec le futur époux de Marie Tudor est pour le moins curieuse. Les marchands anglais semblent se prêter ici à une propagande qui tend à entraîner leur royaume, au nom de l'ancienne amitié de Charles et d'Henri, et de l'unité chrétienne, dans une alliance dont la pointe serait tournée contre la Réforme aussi bien que contre l'Islam.

L'arc des Allemands offre une disposition assez semblable. Sur l'élévation un aigle bicéphale, posé sur un globe d'or, protège de ses ailes Germania. Des statues d'Augsbourg et de Nuremberg rappellent que ce sont surtout ces villes qui font commerce avec Anvers, tandis que les Allemands relevant de la Hanse, s'ils sont représentés sur cette place, marqueront durant quelques années encore une préférence pour Bruges (60). Une inscription forme le vœu que l'empire, pacifié par Charles Quint, sera gouverné avec clémence par le souverain et son fils, autrement dit souhaite l'apaisement après la victoire sur les princes protestants.

Arcs et échafauds de la Ville

Dans l'architecture de ces quatre derniers édifices se manifestent donc le retour à l'antique et l'esprit renaissant. Et les thèmes du décor trouvent en général une expression satisfaisante dans l'affabulation comme dans la forme. Ce n'est pas sans une certaine déception qu'on regarde ensuite les monuments contemporains élevés par la Ville. On y remarque un seul arc à l'antique, à unique ouverture, surmonté d'une statue de l'empereur et du prince soutenant assez gauchement le globe terrestre **(Pl. XVI, fig. 1)**. Les autres sont des théâtres de tableaux vivants, et à ce titre leur structure nous intéresse car ceux-ci prédominent dans les entrées des anciens Pays-Bas. Ces théâtres peuvent être construits

(59) C'est au cours d'une expédition en Bretagne que Constantin succéda à son père Constance, et l'on sait que sa mère l'encouragea à protéger les chrétiens.

(60) Cf. Etienne Sabbe, *Anvers, métropole de l'Occident* (1492-1566), Bruxelles, 1952, pp. 42 et sq.

sur une estrade devant laquelle passe le cortège **(Pl. XVI, fig. 2)** ou une arche sous laquelle il passe **(Pl. XLII, fig. 1)**, solutions que nous avions rencontrées à Bruges en 1515, alors que dominait encore une conception gothique de l'architecture et de l'ornement. Ici nous trouvons bien des éléments d'architecture à l'antique, colonnes, corniches, frontons triangulaires, mais envahis par l'exubérance d'une ornementation « grotesque ». Il n'est pas douteux que l'illustrateur ne les ait interprétés parfois dans un esprit graphique, et ait ajouté à leur foisonnement; il suffit pour s'en convaincre de jeter un coup d'œil au frontispice du livre, qui est dans le même style et multiplie assez mécaniquement les volutes, cartouches et entrelacs. Mais enfin dans l'illustration les édifices des nations ne sont pas coiffés de semblables pièces montées !

Quant à la mise en œuvre des thèmes dans les tableaux, et à l'invention des personnages et de leurs attributs, nous pouvons nous en faire une idée d'après le premier échafaud, où l'on voit le prince « au vif pourtraict », accueilli par Anvers, portant sur sa tête un couvre-chef incommode, réplique de deux pieds de haut du clocher de Notre-Dame, par la Foi avec un petit chien blanc et Candeur vêtue de soie blanche tenant un lys (faisant l'une et l'autre allusion aux devises de la ville), par Obéissance avec un joug, et Amour accoutré de soie rouge tenant un cœur ardent, avec un brandon de feu sur son chef, et par d'autres encore. Ce genre de figuration n'est pas particulier à Anvers, nous l'avons rencontré dans mainte entrée du Nord, et même en Italie il arrive que dans les allégories, les personnages soient peu différenciés, l'harmonie des emblèmes et des figures peu satisfaisante.

Mais dans d'autres villes du Nord les sujets bibliques, historiques, mythologiques (pour lesquels il existe une riche tradition picturale dont peut s'inspirer le tableau vivant, qui possède d'ailleurs sa propre tradition) communiquent une certaine animation aux théâtres de rue. Or ici leur absence est assez facilement compensée par des allégories dont les personnages, faute d'une idée qui dramatise leurs rapports, sont souvent simplement mis en rang, soit avec au-dessous d'eux leurs contraires, comme les neuf personnages chantant et jouant des instruments qui représentent l'allégresse publique, et les sept qui figurent la paix et ses bienfaits, soit sans contre-partie comme les dix provinces des Pays-Bas, ou les neuf Philippe, de l'apôtre au prince du cortège.

On remarque certes des efforts plus poussés, sinon très originaux, pour représenter les thèmes dominants de toutes ces entrées de 1549. Les moyens employés sont assez voisins de ceux de l'entrée de 1520. Ainsi l'on voit le prince recevant l'hommage d'Asie, d'Afrique et d'Europe. Ou bien l'empereur et son fils, devant qui se prosternent des Turcs prisonniers, tandis que d'autres s'enfuient. Ou encore le prince refusant, conformément à sa devise « Ni à dextre, ni à senestre », de se laisser entraîner par Crainte ou par Espoir. Enfin un tableau ayant pour fond un cercle tournant représentant le Ciel, avec une centaine de lampes allumées figurant les étoiles, qui met en scène le prince, recevant de Dieu lui-même son sceptre et sa couronne.

Ailleurs l'Age d'Or est figuré par un globe de seize pieds de diamètre sur lequel est assise Astraea, avec des ailes et des vêtements d'or. Au-dessous, « touttes manieres de gens, allans, venantz, gisantz, iosnes, vieulx, femmes, filz, filles, aulcuns nudz, aultres a demy nudz, tous d'or, faces d'or, mains d'or », etc. Près d'eux l'Innocence, vêtue d'or, sans mains, avec un petit agneau blanc sans cornes (61). Ce dernier spectacle nous oblige à constater une fois de plus l'incapacité de composer un tableau, malgré l'effort pour animer et diversifier les personnages, en même temps que l'application maladroite du symbole.

Il est vrai qu'Anvers tend à confondre l'Age d'Or et l'âge de l'or, comme il apparaît dans l'échafaud à double étage aux frais de la Monnaie. En haut, Dieu environné de lumière et de nuées donne à l'Homme des pièces d'or et d'argent. Au-dessous Saturne assis à son enclume forge de la monnaie d'or et d'argent. Près de lui Moneta, vêtue d'or et d'argent, avec couronne et collier de pièces. Autour d'elle ses filles, Opulentia, Copia, Negociatio, Civilitas. Dans la moulure supérieure on lisait l'inscription : « La monnoie par admirable don de Dieu enuoiee du ciel, par Saturne et aultres forgee, aux mortelz dipensee et contribuee par le moien des benefices des Princes ». Moneta, cependant, jetait à la foule les pièces que lui forgeait Saturne. Il arrivait que dans un cortège de fête un personnage de la suite du prince jetât de la monnaie à la foule en criant « Largesse ». C'est ainsi que furent répandues des pièces commémoratives lors du couronnement de Bologne. Et le spectacle du menu peuple luttant pour s'en emparer faisait partie du divertissement. Grapheus décrit la bagarre autour des pièces que prodigue Moneta avec assez de verve, voulant peut-être suggérer que c'était dans la rue, et non sur le théâtre, qu'il fallait chercher la véritable signification de l'allégorie :

> Illecques pouait on veoir ung admirable et estrange spectacle, comme de veoir ung chascun beyer apres le iect de la monnoie, comme de veoir chascun happillier et estendre la main, comme de bouter l'ung l'aultre du coulde, ostans ou prendans ycelluy argent hors des mains l'ung de l'aultre, ycelluy recepuant, les aulcuns des lippes, aultres aux dentz, aultres aux mains, et aultres du bonnet, marcheans ou foullans l'ung l'aultre aux piedz, s'entrefrappans de coupz de poingz, tirrer aux cheveulx, maudissans et oultrageans les ungz lez aultres, en la presse ou foulle de diuers criz, clameurs, hurlemens, et vociferations, que l'on y faisoit (62).

Il n'est pas douteux que s'introduit ici dans la description une satire de la cupidité dont nous avons rencontré maints exemples au cours de notre étude des ommegangs de la période 1559-1566. Il reste que ce tableau vivant nous paraît plus convaincant que ceux qui célèbrent avec une fidélité certaine, mais sans enthousiasme débordant, les triomphes de l'empereur et du prince. C'est qu'il met en scène une activité essentielle de la cité. Il en va de même pour l'arc triomphal

(61) *La tres admirable entree*, I.
(62) *Ibid.*, M iiij.

de la ville **(Pl. XLII, fig. 1)** où nous voyons, au-dessus de l'arche, assis sur une barque d'or, un personnage nu haut de dix pieds, un drap de soie verte sur les épaules, la tête ornée de roseaux et d'herbes marines : l'Escaut. Anvers est également assise dans le bateau, près duquel deux Tritons sonnent chacun d'une trompette dissimulée dans une conque marine. La scène proprement dite a pour toile de fond l'Océan et l'Escaut sillonnés de navires. A droite Mercure est debout sur des ballots de marchandise. A gauche une femme, Négoce, également debout sur des marchandises, entourée de livres de compte, une plume à l'oreille, tient à la main une grande bourse, « des missives closes, obligations et cedulles ». Entre ces deux personnages les cinq nations marchandes, Allemagne, Italie, Espagne, Portugal, Angleterre, en costumes de leurs pays. Sur la moulure l'inscription : « La ou un bon Prince est present, touttes choses sont prosperes et heureuses ».

Nous reconnaissons ici un tableau très apprécié des ommegangs. Il en va de même pour le redoutable géant Antigon, haut de 23 pieds, avec son chapeau de roses blanches et rouges, son manteau d'écarlate, sa cuirasse à l'antique et son sabre recourbé, qui incline la tête au passage du prince et déclare se soumettre à sa puissance.

Au total un effort considérable d'Anvers, qui comporte encore la construction d'un palais temporaire pour le banquet, palais qui était prolongé par une galerie reposant sur plusieurs arches et se terminant par une tribune d'où l'on pouvait assister aux joutes et aux tournois. Mais encore une fois, par suite d'un excès d'ornement qui nuit à l'architecture, les édifices triomphaux de la Ville sont moins réussis que ceux des Nations, ou que ceux de l'entrée de Gand. De même les théâtres de rue ne présentent pas un intérêt très soutenu à cause de l'abus d'allégories assez gauchement mises en œuvre.

La pompe funèbre de Bruxelles

La mort de Charles Quint, quelques années après son abdication, donna lieu, sur toutes les terres où il régna, à de nombreuses cérémonies dont le souvenir nous a été conservé dans des descriptions et des recueils d'oraisons funèbres. Aucun de ces ouvrages n'est plus luxueux ni plus impressionnant que la suite des obsèques faites à Bruxelles, dessinée par Jean et gravée par Lucas Duetecum pour Christophe Plantin. Dans la cité brabançonne, cette pompe succédait à celle de Marie Tudor, épouse de Philippe II. Pour elle avait été dressée dans la cathédrale une chapelle ardente où reposait son effigie au-dessus de laquelle deux anges soutenaient sa couronne, tandis que quatre autres veillaient aux angles du monument (63).

(63) *De exequis ... Mariae Angliae et Caroli Quinti ... Brussellae celebratis.*

En tête du cortège triomphal de l'empereur, qui, le 29 décembre, quitte le palais pour se rendre à l'église Sainte-Agathe, s'avancent le clergé, avec les évêques d'Arras et de Liège, les musiciens de la chapelle royale, les notables de la ville, 200 pauvres portant des torches allumées et revêtus de robes longues à capuchons comme les pleureurs des tombeaux des ducs de Bourgogne, et tous les officiers de la maison impériale. Puis viennent l'étendard aux couleurs impériales, l'étendard de saint Jacques combattant les Infidèles, et un navire allégorique qui « par très grand artifice cheminoit sans conduite apparente de chevaux ou hommes » et semblait tiré par deux monstres marins. Capitaines et dignitaires conduisaient le cheval de l'empereur, « à vuide », ou portaient son heaume, son manteau de drap d'or, son sceptre, son épée, son globe, sa couronne, sa Toison d'Or. Tous les pays et royaumes de Sa Majesté étaient représentés, chacun par des nobles en deuil, un cheval « à vuide » empanaché de noir, un capitaine à cheval portant bannière. Philippe II suivait, la Toison d'Or au cou, vêtu d'un capuchon et d'une longue robe noire dont trois dignitaires portaient les bords et la traîne. Derrière lui venaient les chevaliers de l'Ordre.

Dans l'église se dressait un échafaud en forme de quadruple couronne sur lequel brûlaient d'innombrables cierges :

Depuis le bas des pilliers vers le sommet s'elevoyent en forme de Pyramides trois degres couuerts de drap d'or, et des armoiries de sa maiesté, avec quatre couronnes par ordre, dont la plus basse qui était fort grande, représentoit tous ces païs; la seconde plus petite laquelle est prinse par les Empereurs à Milan; la troisième moindre de toutes, pour celle d'Aix la Chappelle; la quatrième et dernière plus haute que toutes les autres, representoit l'imperiale.

Sous ce catafalque se trouvait le cercueil de l'empereur, couvert d'un drap d'or à croix rouge, sur lequel furent déposés les attributs de sa puissance tandis qu'étaient alignés par devant tous les étendards merveilleux à voir « pour la variété d'iceux entre tant de lumieres ». Un premier service eut lieu, et le lendemain fut célébrée par l'évêque de Liège une messe au cours de laquelle Monsieur d'Arras (Antoine Perrenot de Granvelle, à présent cardinal) prononça l'oraison. Durant la cérémonie

un héraut appela tous les pays et royaumes, qui avec les chevaux qui avoyent eté conduits et equipez en la maniere que dessus, furent offerts un à un, par dessus des tables etendues par terre, et par tout ou ils devoyent passer, avec les etendars, armoiries, heaumes, et toutes autres choses.

Par ce spectacle, conclut l'un des narrateurs, « nous pouvons cognoistre combien on doit tenir peu de conte de ces choses terriennes tant caduques, transitoires et vaines » (64).

(64) *Les Obseques... de l'Empereur Charles...* Paris 1559, ff 7-8.

Nous avons vu que dans les décors des entrées la devise « Plus oultre » s'accompagnait d'inscriptions et de symboles suggérant des limites sans cesse reculées, du détroit de Gibraltar au Nouveau-Monde, des rivages du Gange à la lointaine Thulé. Il était logique que, l'univers terrestre exploré et conquis, l'aventure continuât dans le Ciel et que, représentant de Dieu sur la terre, Charles gagnât enfin sa place à côté du trône céleste. C'est cette idée que traduit, avec un grand pouvoir de concentration symbolique, le Navire qui constitue l'élément le plus étonnant de la pompe funèbre de Bruxelles. Rapprochons la description que voici de l'admirable planche gravée des frères Duetecum **(Pl. XLVI)** :

Voicy venir une navire semblable aux antiques, ayant la pouppe garnie de magnifiques grauures, paintures et beccue d'or, de raisonnable grandeur, avec les voiles amassées, avec les arbres et tous équipages de noir, avec plusieurs etendars longs, rouges, et d'autres couleurs, penduz au timon, et devant et derriere, et par toute la navire y avoit des quarreaux ou etoyent pourtraites les armoiries des royaumes et seigneuries de sa maiesté. Icelle cheminant par un merveilleux artifice, sembloit tirée sur mer par deux monstres marins, qui alloyent devant sur la prouë, ou il y avoit une jeune dame accoustree mignonnement, qui avec une ancre d'argent, qu'elle tenoit en sa main, sembloit comme toute ioyeuse, vouloir prendre port. Au devant du grand mas, et aux piedz d'un riche siege Imperial, qui estoit vuide, sur la pierre quarrée ou estoit escript, *Christus,* estoit la Foy vetue d'un drap blanc, tenant la croix rouge en sa main, et derriere elle sur la poupe etoit la Charité remplie d'ardeur, qui sembloit vouloir conduire la navire à main dextre. Sur la poupe en lieu d'estendard y avoit vn quarreau grand, de drap noir, ou etoyent afichez en letres d'or les Epitaphes, qui vous ont eté enuoyez, par lesquelz on peut comprendre, que par prudence d'icelle vertu, le grand Empereur navigeant par la tempestive mer de ceste vie mortelle, avoit aquis tant de païs, qui auparavant etoyent incongneus, leur ayant donné la lumiere de la sainte foy Catolique et aquis une telle victoire, de laquelle etoit remplie ladite navire [...] Après ceste magnifique et mistique navire, venoyent deux grandes colonnes couvertes de la couronne Imperiale, et assises comme sur deux rochiers, au milieu de la mer, et tirées par deux Tritons, et en la dextre estoit escrit *Iure tibi Herculeas sumpsisti signa colomnas.* Et en l'autre : *Monstrorum domitor temporis ipse tui* (65).

Comme un char ou un arc triomphal, la nef est chargée d'inscriptions et de camaïeux commémorant les victoires du règne, et des vers latins proclament une fois de plus, en lettres d'or, le désintéressement de l'empereur qui étendit jusqu'aux Indes ses conquêtes, et entreprit tant de travaux, non par soif de l'or ou de la renommée, mais pour apporter la lumière aux âmes plongées dans les ténèbres.

Une description italienne de la pompe funèbre développe le thème de la vertu et du sacrifice, instruments de la transfiguration, en trois sonnets dont les deux premiers commentent le symbole du navire, tandis que le dernier fait parler Charles Quint parvenu à la félicité éternelle.

(65) *Ibid.*, ff. 3-4.

1

L'Ardita Nave, che glorosa il stretto
D'Ercol passò, e quel di Magagliano,
Portando à gl' Indi il pio nome christiano,
Contra di Belo, e contra di Maumetto;

Poi ch'al ver Sol hebbe il temon diretto,
Volta la poppa, al gran lito Romano,
Di se il governo al suo Fattor diè in mano,
Co'l qual de terra al Ciel fece tragetto;

Salva da scogli e sirti, d'acque e fuoco,
Di sopra d'Argo, e tutte l'altre stelle
Quieta puosa al suo beato luoco;

Di *Carlo Quinto* l'opre son di quelle,
Cui nocer non puo Morte assai, ne puoco,
Ne quel che strugge tante cose belle.

2

Colmo d'honor l'alto Cesaro legno
Tutti già scorse, e parallelli, e clima,
Poi dietro al Sol puosò nella gran cima
D'un' aureo Monte, à farsi del Ciel degno;

Per ogni Sfera hor passa, et ogni segno
Al sicur Porto, onde partisi prima,
Per offerir di sue vittorie opima
Spoglia, al ver Giove, ne l'eterno regno;

Argo, Ch'en Colchi andò, per l'aureo Velo,
S'inchina à la gran Nave, come à quella,
Che due Mondi acquistò, poi anco il Cielo;

Cedan l'antique à l'aurea età novella,
Che Smirna puo stancar, e Mantoa, e Delo
Tanto gloriosa, è dal gran *Carlo,* e bella.

3

Non sete mai, ne sacra fame d'oro,
Non di gloria ambition, ò desidero
D'accrecer Regni, ò d'ampliar l'Impero,
M'armo contra Christiano, ò Scita, ò Moro;

Ma posponendo l'util' al decoro
M'accesi d'essaltar la Fè di Piero,
In questo antice, e nel novo Emisfero
Sol per gistitia, e amor di Quel, ch'io adoro;

E dando un picciol segno del mio zelo
Con raro essempio il Mondo renunciai,
Per acquistar' al fin' ancor' il Cielo;

Lieto à l'Empireo Ciel dunque volai,
Mercè del mio Fattor, che senza velo
Veggi' hor godendo, e uedro sempre mai. (66)

Ainsi donc le vaisseau, après avoir dépassé les colonnes d'Hercule et le détroit de Magellan, combattu les ennemis de la religion et porté au loin le message du Christ, tourne sa proue vers le soleil et navigue en plein ciel, plus haut que la constellation d'Argo, vers le havre de paix où il offrira le butin de ses victoires au vrai Jupiter. Observons que la proue de la nef bruxelloise se termine par une tête d'aigle, l'oiseau impérial, qui à coutume de tourner ses regards vers le soleil et d'en soutenir les rayons. Or l'emblème de l'aigle regardant le soleil et celui du phénix renaissant de ses cendres se trouvent réunis en un seul dans le frontispice et le colophon de la Vie de Charles Quint de Lodovico Dolce (1561) où est représenté un phénix ayant l'aspect d'un aigle, posé sur le brasier où il renaîtra de ses cendres, et les yeux fixés vers le soleil, avec la devise *semper eadem*. (Dans l'édition de 1567, deux personnages représentant l'empereur avant et après son abdication sont placés de part et d'autre de l'emblème, l'un, jeune, costumé en imperator, tient le glaive et le globe : « Sustinet hoc victor » ; l'autre âgé, négligemment vêtu à l'antique, montre d'une main le Ciel et foule du pied le globe, le sceptre et la couronne : « Conculcat sydera quaerens ») (67).

Sans chercher à épuiser ici le symbolisme du navire funèbre, nous ferons remarquer que le vaisseau figure fréquemment parmi les chars des cortèges populaires, notamment de l'ommegang, et que son introduction dans une pompe funèbre était de ce fait toute préparée. Ensuite que le navire des Argonautes, transformé en constellation, a pu d'autant plus facilement suggérer cette transfiguration maritime que c'est sur Argo que fut entreprise la conquête de la Toison d'Or qui devint l'emblème de l'ordre célèbre. Jason était avec Hercule le héros favori de la maison de Bourgogne et nous les avons vu maintes fois figurer dans les entrées de Charles. C'est pourquoi le char funèbre associe la nef de Jason aux colonnes d'Hercule. Enfin nous pouvons citer un exemple contemporain de l'emploi du vaisseau comme véhicule du triomphe : le tableau (conservé à Rome à la Galleria Doria) représentant l'Apothéose d'Andrea Doria, où l'amiral de Charles Quint trône sur un navire à l'antique.

D'autre part nous savons que le décor de l'entrée du prince Philippe à Lille,

(66) *Descrittione della pompa funerale fatta in Brussele*, ff. 7-8.

(67) *Vita di Carlo Quinto Imp.*, Vinegia 1561. L'édition de 1567 est suivie de l'*Immortalita dell'... Imperator Carlo Quinto*, traduite par L. Dolce de l'original latin « dal Signor Anatholio Desbarres ».

en 1549, comportait une série de tableaux vivants, les temples de Vertu et d'Honneur, le triomphe de l'Eglise sur l'Hérésie, le triomphe de la Renommée sur la Mort, qui exaltaient l'héroïsme placé au service de l'Eglise. Elle se terminait par une scène qui préfigurait, à dix ans de distance, ce triomphe funèbre. Sur un échafaud était représenté « un vaisseau à trois mâts, avec ses voiles, ses cordages, ses canons, muni de tous les agrès nécessaires, entrant toutes voiles dehors, le vent en poupe, dans le port du salut qui occupait le fond de la scène ». On pouvait voir à son bord un essaim de jeunes filles, les vertus de l'empereur : raison, justice, singularité de la grâce, pureté du cœur, charité, fidélité, zèle, vérité, prudence, patience, largesse, sagesse, esprit chevaleresque, humilité, espérance et amour. Cette multiplication des personnages allégoriques est moins saisissante que la seule présence, sur la nef de Bruxelles, des trois Vertus théologales. Mais voici ce qui complétait l'allégorie :

> Au devant du port s'élevait un temple magnifique, le palais de Félicité, qui sous les traits d'une fort belle personne, attendait l'empereur du seuil de son domaine; lorsqu'ils [l'empereur et son fils] eurent débarqué dans le port du salut, elle leur fit une réception magnifique de même qu'à leur cortège triomphal des Vertus (68).

*
* *

La série gravée des frères Duetecum se termine par une planche où un encadrement en forme d'arc triomphal, avec les deux colonnes surmontées de leurs couronnes et de lions porte-glaive ou porte-étendard, entoure les attributs impériaux solennellement portés dans le cortège **(Pl. XLVII)**. Dans sa réédition de 1619, à La Haye, H. Hondius a ajouté trois gravures où figurent, selon la hiérarchie de ce monde, des groupes décharnés : papes, cardinaux et évêques, empereurs et rois **(Pl. XLV, fig. 2)**, hommes de guerre, gentilshommes, magistrats et marchands, leurs attributs traînant à terre parmi les ossements et les vers, cependant que la Mort triomphe avec ses propres attributs, la faux, la bèche, le cercueil, le sablier et la croix. A-t-il voulu ajouter un *memento mori* qui s'inscrit dans la tradition des danses macabres et dont le réalisme violent manifeste un penchant fréquent en son siècle pour les figurations de la mort ? Une estampe de sa composition (1626) représente les instruments de travail de l'homme d'étude et de l'artiste, avec une tête de mort, un sablier, et l'inscription : « La fin couronne l'œuvre ». Deux autres ont pour sujet des génies portant les mêmes attributs funèbres, ou jouant avec des bulles. A-t-il voulu aussi porter un jugement sur l'empereur et son œuvre en vouant l'un et l'autre au néant ? Né en Brabant, ayant grandi durant les années de résistance à l'occupation espagnole, s'étant formé auprès de maîtres anversois, il s'établit dès 1597 à La Haye et y demeure jusqu'à sa mort. Son œuvre gravé comporte des allégories des

(68) Calvete, *El felicissimo viaje*, f. 148 (vol. 2, p. 170).

Provinces-Unies, des portraits de réformateurs et de champions de l'indépendance des Pays-Bas. Et sans doute les trois planches qui nous occupent sont-elles inspirées par une satire morale proche de celle de van Heemskerck **(Pl. XLV, fig. 1)**. Quoi qu'il en soit on ne saurait imaginer contraste plus saisissant qu'entre la volonté de transfiguration qui s'exprime dans les obsèques et cette évocation du charnier.

Signification politique du décor impérial

Etudiant l'orchestration de plus en plus riche du thème impérial, nous avons constaté qu'il faisait son apparition dès la Joyeuse entrée de Bruges. La description de Du Puys prenait le ton, qu'on entendra rarement par la suite, d'un discours tout imprégné d'humanisme évangélique sur les devoirs du prince chrétien. Certes disait-il, ce prince est le représentant de Dieu sur la terre, et ne doit point tenir pour souverains les biens de ce monde, mais aspirer à la gloire céleste qui récompensera sa vertu. Cependant celle-ci n'éclatera point dans les conquêtes, mais dans un esprit de compassion et de charité. Il ne cherchera point à agrandir ses territoires mais veillera à la sécurité et à la paix des peuples confiés à sa garde. Le vœu que Charles se laisse guider par une telle sagesse s'exprime, avec une franchise que nous ne retrouverons plus au même degré, dans les tableaux vivants de la ville accueillant le jeune comte de Flandres, et lui demandant de protéger sa prospérité menacée. L'entrée ainsi conçue est une manifestation de la vie communale et corporative, une présentation de la cité avec ses monuments, ses arts, ses institutions, ses traditions, son style de vie et son légitime désir de travailler en paix.

La description et les commentaires de Du Puys nous aident à comprendre sur quelle réalité politique et sociale se fonde l'enseignement d'Erasme que M. Pierre Mesnard expose en ce livre. Dieu a fait les hommes libres et le prince règne sur des sujets libres. Son droit se fonde sur un rapport d'obligations mutuelles définies conformément aux principes de la morale chrétienne. C'est donc faire violence à cette liberté que d'entraîner les sujets dans des guerres injustes, et il vaut encore mieux renoncer à d'anciens droits héréditaires que déchaîner à la légère les maux de la guerre. Or c'est précisément l'exemple d'Alexandre le Grand, qu'Erasme cite pour le condamner, qui fournit dans l'entrée l'occasion d'une confrontation dramatique entre deux conceptions de la monarchie : Charles doit-il conquérir de nouveaux royaumes ou, comme le lui conseille Du Puys, se contenter de ceux qu'il possède ?

Ce motif de l'empereur dont le cheval piétine les ennemis, ce n'est pas dans les tableaux de la ville que nous l'avons vu apparaître, mais dans celui de la Ligue hanséatique. Et nous avons relevé dans le décor des Italiens de Bruges, avec les premiers arcs triomphaux, un ton de louange hyperbolique, bien différent de l'expression de la fidélité au souverain dans la dignité civique.

Les deux entrées de Bologne, celle de Clément VII et celle de Charles Quint, réunissent déjà les principaux thèmes des futurs triomphes. Ce qui s'affirme d'abord dans le décor de leurs arcs, c'est non seulement la nécessité de l'union des deux pouvoirs, mais la primauté du spirituel, que le temporel doit protéger tout en se laissant guider par lui. D'où l'importance de sujets bibliques qui rappellent le rôle de Moïse conduisant Israël, et du grand-prêtre sacrant ses rois. Cependant la gloire n'est pas ménagée à l'empereur, et on lui en promet davantage s'il renonce aux guerres entre chrétiens pour la guerre sainte. Ces arcs, où est signifiée la présence de la Rome antique de même que la Rome pontificale est figurée par des répliques du Consistoire et des chapelles du Vatican, sont également consacrés au thème de la conquête chrétienne sur les Infidèles. Cette conquête est transposée à l'antique, par allusion à la guerre contre les Carthaginois et les Barbares, et illustrée d'exemples chrétiens, de Charlemagne aux Rois catholiques. L'empereur Constantin, qui le premier rendit possible cette alliance des deux pouvoirs, occupe naturellement une place de choix qu'il conservera dans les entrées futures. Le motif du temple de Janus, dont l'empereur détient les clefs et dont on espère qu'il fera bon usage, est également présent, et voué lui aussi à un brillant avenir. Charles Quint sait d'ailleurs quand il faut prendre un visage terrible ou débonnaire. On le voit bien lors du défilé militaire qu'est son entrée à Bologne, et les troupes d'élite massées sur le passage du cortège du couronnement précisent son rôle d'arbitre de la paix et de la guerre.

L'exhorter à la Croisade qu'il a le désir d'entreprendre, c'est, espère-t-on, le détourner de la guerre entre nations chrétiennes. Et les trophées de ses victoires sur Soliman et Barberousse deviendront les plus constants ornements de ses triomphes. La conquête du Nouveau-Monde, avec ses cruautés, sera exaltée à son tour au nom de la Foi propagée. Mais la Chrétienté est menacée de division. Déjà, à Bologne, les empereurs qui ont combattu l'hérésie sont donnés en exemple, et bientôt le recours au bras séculier sera jugé nécessaire contre les princes protestants, eux-mêmes armés. Charles se montrera d'ailleurs plus soucieux que le Saint-Siège d'explorer les voies de la conciliation avant de déclancher la guerre qui déchirera l'Allemagne. Lors des entrées du prince Philippe, la Saxe et la Hesse figureront (partout où s'affirme la Contre-Réforme militante) aux côtés des Turcs et des Indiens subjugués. Par contre il ne sera fait allusion ni en Italie, ni dans le Nord (si l'on excepte l'Artois et la Flandre occidentale), aux guerres de Charles Quint avec la France. Si l'on salue en lui un conquérant, c'est toujours comme champion de la religion; ni les villes, ni les autorités ecclésiastiques ne se soucient de prendre ouvertement parti dans des guerres motivées par une revendication d'anciens droits héréditaires. Mais il reste que l'entrée conçue sous forme de triomphe militaire exalte l'idée de conquête *absolue,* l'idée de conquête *en soi.* Et un examen impartial de ces mises en scène triomphales révèle que l'idée d'empire chrétien, c'est-à-dire de monarchie universelle, joue en faveur d'un agrandissement territorial illimité.

Il faut reconnaître aussi que dans la mesure où il prédomine, le thème de

la conquête étouffe l'originalité et la liberté d'expression de la vie civique dans le décor des entrées. Bien entendu tout est ici question de degré, il faut envisager des cas d'espèce et tenir compte aussi du contraste entre le Midi et le Nord. En Italie le triomphe est associé au souvenir d'une grandeur antique qui n'a pas véritablement besoin de « renaître ». Les habitants de mainte cité en ont sous les yeux les monuments ou les nobles ruines. En voir construire des répliques éphémères à l'occasion d'une entrée leur cause une aussi légitime fierté qu'aux citadins du Nord la reproduction sur un échafaud d'un portail gothique.

Les *trionfi,* avec toutes leurs variantes allégoriques et mythologiques, sont incorporés à la fête, notamment à Florence, bien avant les entrées de souverains étrangers. Mais avec les guerres d'Italie, ils prennent une signification nouvelle; Louis XII et François Ier connaissent les honneurs du triomphe avant que la lutte contre la France, ou les expéditions africaines, n'amènent Charles Quint dans la péninsule. Au cours d'une vie d'homme, les habitants de Florence, de Naples, de Gênes, de Milan ont été appelés à acclamer les souverains des deux puissances rivales. Dans ces villes Charles Quint est l'hôte de petits monarques ou de chefs militaires qui ont misé sur le triomphe de sa politique italienne. Par contre le prince Charles, puis le prince Philippe, ont dû aller de ville en ville pour se faire reconnaître par leurs sujets des Pays-Bas, et c'est alors qu'ont eu lieu les entrées les plus mémorables.

De plus les tableaux vivants sont, dans le Nord, un merveilleux moyen d'associer activement les citoyens à la fête : la ville s'y présente elle-même et transpose sa vie dans l'histoire, la légende, l'allégorie, tandis qu'en Italie elle abandonne ce rôle à un peuple de statues et de figures peintes. Il est vrai qu'en Italie comme ailleurs les notables et les divers corps de la ville sont représentés dans le cortège d'accueil qui se joint à celui du souverain, que la foule se presse sur le passage du double cortège, que des réjouissances populaires ont lieu en marge de la fête officielle. Mais la cité ne s'adresse plus au souverain que par l'intermédiaire des inscriptions érudites et des œuvres d'art. Certes, chez un peuple aussi sensible à ces dernières, l'artiste pouvait devenir l'interprète de la cité. Mais M. Chastel montre en ce livre que des artistes se déplaçant de ville en ville, donc sans contact avec les traditions locales, tendent à se spécialiser dans ce genre de décoration.

Et surtout, dans ces entrées italiennes de l'empereur, le dialogue de la cité et du prince tend à disparaître, et ce dernier à devenir le personnage unique du décor : le champion de l'Eglise, le conquérant. Les circonstances peuvent changer, mais les mêmes motifs triomphaux reparaissent avec une insistance dont l'habileté des artistes ne peut effacer la monotonie. Parmi les trophées, les captifs enchaînés, les ennemis prostrés, la Victoire, la Renommée, les Vertus, les dieux de l'Olympe saluent le monarque, lui-même assimilé à Jupiter vainqueur des Géants, aux héros dompteurs de monstres, aux grands capitaines et aux grands empereurs païens et chrétiens.

Dans les cités du Nord, l'accueil fait au prince reste dans l'ensemble plus

chaleureux et plus intime : c'est l'offrande, naïve comme un ex-voto, d'un cœur ardent par la pucelle de la ville. Mais ne nous y trompons pas, cette familiarité est le fait de cités, de provinces, qui ne prêteront le serment de fidélité au prince qu'après avoir disputé longuement, âprement, pour le maintien de leurs libertés et privilèges. Nous avons discerné deux grandes tendances. Dans certaines villes une concession plus ou moins importante est faite au thème du triomphe, mais les éléments religieux et monarchiques dans le décor relèvent d'une vieille tradition plutôt que d'un esprit d'offensive et de conquête, et n'empêchent pas le désir de liberté, de prospérité et de paix, de s'affirmer. Dans quelques autres au contraire domine le thème de la conquête et de la lutte contre les ennemis de la Foi. A Gand on ose encore, dix ans après la répression des troubles, affirmer par la bouche de Philippe de Macédoine instruisant son fils que la plus grande vertu du prince est de veiller au bonheur de ses sujets. A Bruges le Franc, sous couvert d'un éloge de la monarchie, présente une allégorie du bon gouvernement où l'agriculteur peut travailler sans craindre la guerre. Bruges elle-même renouvelle son appel à la protection économique, tandis qu'Anvers tire orgueil de son négoce et de sa monnaie. Sur un échafaud d'Ypres, un marchand, un marin, un paysan agenouillés devant le prince le remercient par avance de la paix qu'il va faire prévaloir. A Douai, Travail siège sur son trône, aux côtés de Munificence et de Justice, sous les traits d'un jeune homme rustique et fortement musclé. Dans ces villes, de même qu'à Bruxelles, les tableaux bibliques sont choisis pour la beauté des histoires, les scènes d'épousailles ou de transmission des pouvoirs du père au fils y sont empreintes de noblesse patriarcale et l'on s'efforce d'évoquer la splendeur de l'Orient. C'est aussi le cas de Haarlem où Salomon unit sa prière à celle du peuple pour demander à Dieu la grâce de gouverner avec prudence et sagesse.

Par contre, à Louvain, à Tournai, à Lille surtout, c'est l'héroïsme biblique qui est exalté, et l'on insiste fortement sur la subordination du pouvoir de l'empereur à celui du Pontife, sur la guerre aux Infidèles et aux Hérétiques, sur la propagation de la Foi au delà des océans. A Lille nous assistons à un triomphe de l'Eglise qui promet à son champion la gloire et la vie éternelle.

Malgré leur inégale valeur artistique, les tableaux vivants demeurent, dans leur richesse et leur variété, la caractéristique la plus frappante des entrées. Cependant les arcs de triomphe, s'ils servent encore en 1549 de support à des théâtres, finiront, nous dit M. Lageirse, par éliminer les tableaux vivants qui seront progressivement remplacés par des peintures. A cet égard l'arc des Génois de l'entrée d'Anvers en 1549, dû à la collaboration d'un architecte italien et d'un peintre flamand, mais où la conception du décor est toute italienne, annonce une évolution qui se poursuivra parallèlement au déclin des Chambres de Rhétorique.

Ce déclin n'est pas dû seulement à une transformation du goût, il coïncide avec le règne de Philippe qui ne sut pas maintenir comme l'avait fait son père — malgré ses longs séjours en Espagne et ses nombreux voyages — un

véritable contact avec les populations du Nord. Mais si ce fils d'un Gantois eut pleinement conscience d'être devenu un souverain espagnol, et si le peuple des Pays-Bas, faute de rapports personnels avec ce roi absent, ou avec des représentants de sa famille qui auraient joué un rôle semblable à celui de Marguerite d'Autriche ou de Marie de Hongrie, éprouva le sentiment toujours plus vif d'une domination étrangère, la contradiction entre le destin impérial qu'assuma Charles Quint et son rôle de prince de Flandres ou de Brabant reste à l'origine du conflit qui devait éclater sous le règne de son successeur. On pourrait même remonter plus haut dans le passé pour l'expliquer et évoquer la politique dynastique des ducs de Bourgogne et de Maximilien. Les rapports des derniers princes bourguignons avec les populations du Nord n'avaient pas toujours été idylliques, mais nous avons vu dans le décor de certaines entrées que le temps nuançait de regret le souvenir de ces souverains dont on avait vraiment le sentiment qu'ils appartenaient au pays. Il n'en fut pas de même pour Maximilien et ce facteur joue son rôle dans l'ensemble des causes qui précipitèrent la guerre civile au temps de sa régence. Conflit des libertés et privilèges de la cité médiévale avec la tendance centralisatrice de la monarchie moderne, certes, mais qui se complique de revendications dynastiques, l'antagonisme Bourgogne-France tendant à s'élargir pour devenir une opposition entre l'empire et le royaume, et il s'agit moins dans tout cela de l'unification des Pays-Bas que de leur intégration à un ensemble plus vaste.

Au temps de Charles Quint ces provinces subirent le contrecoup des guerres. Bien que plus tard son règne fut paré de prestiges qu'on refusa de reconnaître à celui de son fils, il correspond, si l'on juge par les données de l'histoire économique, à une période où les masses furent durement éprouvées par la hausse des prix (69). Les troubles, peu nombreux, furent sévèrement réprimés. Le mouvement anabaptiste de 1535 avait entraîné des éléments prolétariens. La révolte de Gand fut le dernier sursaut d'une bourgeoisie fière de ses privilèges qui avait longuement résisté à Maximilien. Le fait que Charles Quint revint d'Espagne pour sévir contre sa ville natale laissa une blessure que le temps parvint difficilement à effacer (70).

Mais il importe de noter que déjà troubles politiques et sociaux se compliquent de facteurs religieux. Le cas est évident pour le mouvement anabaptiste et il est caractéristique que dans le décor de l'entrée du prince Philippe à Amsterdam ait figuré un arc commémorant la répression de celui-ci, et qu'une allégorie de la Foi enchaînant l'Hérésie et l'Erreur aît rattaché l'événement au thème de la Contre-Réforme quis'affirme dans un certain nombre d'entrées. La mise à l'index, après la révolte municipale, du recueil des pièces du concours dramatique de Gand (qui précéda de peu cette insurrection) alors que la censure

(69) Cf. M. C. Verlinden, « Crises économiques et sociales à l'époque de Charles Quint », dans *Charles Quint et son temps*, colloque du C.N.R.S.

(70) Comme le prouvait encore le discours du bourgmestre de Gand lors de la réception des membres du 2e congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance.

ecclésiastique les avait préalablement autorisées, indique, comme nous l'apprend M. Brachin, que l'on commençait à soupçonner partout l'hérésie, et à confondre orthodoxie politique et religieuse. M. van Elslander signale de son côté que les chambres de rhétorique subiront, surtout sous le règne suivant, le contrecoup des luttes religieuses et deviendront suspectes aux autorités, ce qui sera l'une des causes de leur déclin.

L'étude des ommegangs anversois durant la période qui précède immédiatement les troubles de 1566 est elle aussi instructive. Elle montre que la grande cité commerçante et bancaire qui bénéficia de l'appui de Maximilien et de Charles Quint et tira profit des guerres impériales fut, moralement et socialement, ébranlée par celles-ci comme par l'accumulation et la concentration des richesses. Son cosmopolitisme même, et la tolérance religieuse dont jouirent les marchands étrangers, favorisa l'infiltration des idées protestantes. Une crise économique comme celle de 1565-66 rendit possible, au moins pour une brève période, la conjonction d'un mouvement issu des couches profondes de la population et de l'opposition des classes supérieures à la politique de Philippe II et de ses gouverneurs. Et par la suite Anvers se trouva souvent au centre d'événements dramatiques au cours desquels la conscience religieuse et le sentiment national se fortifièrent dans l'épreuve.

L'exposé de Mme Speth-Holterhoff sur le destin des seigneurs de Bergen op Zoom décrit l'un des drames qui devaient suivre à longue échéance le voyage d'inauguration du prince. Après l'Allemagne les Pays-Bas vont, avec la France, entrer dans le cycle des Guerres de Religion, et l'esprit offensif qui inspire le décor d'entrées comme celle de Lille en 1549 revêt de ce fait une signification inquiétante. La religion sera d'ailleurs une composante dans un ensemble où joueront les résistances bourgeoises et nobiliaires à la domination de l'Espagne aussi bien que les interventions d'autres puissances. Ce n'étaient pourtant pas les manifestations d'attachement, souvent touchantes, qui avaient manqué à l'occasion de ce voyage. Pour citer un dernier exemple on voyait, sur les échafauds, à Ypres, Dieu le Père dire à Charles « Data est tibi potestas a Deo, O Carole », et Charles à son fils « Accipe regnum tuum ». Le roi David chantait et jouait de la harpe pour se réjouir du couronnement du prince. Et sept jeunes filles, Brabant, Gueldre, Flandre, Hainaut, Hollande, Zélande, Frise, lui offraient un cœur plein de sang dont chaque veine était l'amour d'une province. Tous ces naïfs témoignages formaient un étrange prélude aux Joyeuses Entrées du duc d'Albe.

*
* *

Le personnage de l'empereur tel qu'il est représenté en son rôle de conquérant dans le décor de ces entrées où, au Nord comme au Midi, tout est simplifié et magnifié, ne nous renseigne qu'indirectement sur la complexité des mobiles psychologiques et politiques du personnage réel. Cette louange, extravagante

parfois jusqu'à l'idolâtrie, il n'est pas douteux qu'il l'ait tolérée, ni même que l'odeur de cet encens ait flatté ses narines. Mais il est vrai que des horizons immenses s'ouvrirent à lui, qu'il y eut chez cet homme un appétit d'authentique grandeur, et que s'il ne fut pas un ascète, il fut un travailleur, et un soldat, qu'il sut payer de sa personne et posséda le sens de ses lourdes responsabilités. Nous avons souvent discerné dans ces décors, à partir de Bologne, une pression exercée sur lui pour qu'il devienne le champion docile de l'Eglise, alors qu'il souhaitait jouer ce rôle en toute indépendance, jugeant lui-même de la valeur des causes et choisissant son heure. Dans quelle mesure cette persuasion recourant aux moyens du théâtre et de l'art fut-elle, par une sorte de pénétration subconsciente, et de pouvoir saturant, à la longue efficace ? Il est bien difficile de le dire. Mais nous avons dû constater que le thème du triomphe, tel qu'il se répétait inlassablement sur le passage de son cortège, était l'équivalent d'un blanc-seing donné à toute conquête. La fameuse devise « Plus oultre » avait une double signification, celle d'un agrandissement territorial illimité, et celle d'un dépassement de soi-même dans un effort pour atteindre la plus haute vertu. D'où l'éloge fréquent d'un désintéressement héroïque et le recours au mythe herculéen d'un labeur surhumain. C'était le plus sûr moyen de tenter une âme qui n'était pas vulgaire que d'identifier ces deux dimensions de la grandeur.

Erasme l'avait mis en garde contre cette tentation, et les conseils de Du Puys relevaient d'une même sagesse. Plus irrévérencieusement Rabelais, dans sa satire des guerres picrocholines, devait tirer la leçon d'une entreprise dépassant la mesure humaine. L'abdication en dissimula-t-elle l'échec, il appartient aux historiens d'en décider. Il suffit de constater ici qu'après ce renoncement le thème de la conquête subit une ultime transposition, une sorte de conversion *a lo divino* dans la plus pure tradition du *contemptus mundi*, et qu'après avoir voulu dominer la terre il se vit assurer un triomphe dans le Ciel.

Formes et symboles — Limites du retour a l'antique

Le portrait de Charles Quint, gravé par Enea Vico d'après Titien **(Pl. XII)** s'inscrit dans un arc triomphal dont l'ornement avait retenu l'attention de Vasari (71). Deux opuscules publiés à Venise, l'un par Anton Francesco Doni (72), l'autre par l'auteur lui-même (73), en décrivent les allégories et les symboles. Le second s'accompagne d'une dédicace au prince Philippe, datée d'Augsbourg (Augusta alli xx di Settembre MDL), où, le 8 juillet, Charles et son fils avaient fait leur entrée. L'ornement de ce portrait paraît donc inspiré par

(71) « un ornamento pieno di vittorie, e di spoglie fatte a proposito » éd. Milanesi, t. V, p. 427.

(72) *Sopra l'effigie di Cesare fatta per M. Enea Vico ...*, Venise 1550.

(73) *Sopra l'effigie et statue, motti ... posto nell'Arco fatto al Vittoriosissimo Carlo Quinto ... et da sua Maesta ricevuto in intaglio di rame, l'anno MDL*, Venise 1551.

le décor triomphal érigé à l'occasion d'une nouvelle réunion de la Diète qui fut moins mémorable que celle de 1548 dont la date consacra la victoire militaire de l'empereur sur les princes protestants, mais où il échoua dans un dernier effort pour faire accepter un *modus vivendi* susceptible de maintenir la paix et l'unité religieuses. Vico avait déjà célébré, par une grande planche gravée mêlant l'emblème et l'allégorie à la description réaliste, l'épisode décisif du passage de l'Elbe par les troupes impériales près de Muhlberg (74).

Le belle gravure commémorative de 1550 fixe les traits fatigués du souverain, qui vient d'assurer la succession à son fils dans ses provinces des Pays-Bas et songe peut-être déjà l'abdication. Cette effigie est soutenue et encadrée par un arc orné de figures et d'attributsdont Doni et Vico nous expliquent le symbolisme. L'ordre d'architecture n'est pas choisi au hasard; c'est le dorique, qui donne une impression de simplicité et de puissance, sauf pour la façade où s'inscrit le médaillon, qui est toscane, et dont les bossages sont censés suggérer, dit Vico, la fermeté d'âme du souverain (il quale è di Toschano, maniera si come è dura, et salda, cosi sorte et invincibile l'animo del gran Cesare).

Selon Doni l'effigie de Charles est ornée de sept statues parce que sept est un nombre divin. Trois sont situées au sommet, la Religion, la Gloire, la Justice, parce qu'elles sont divines. Deux, la Clémence et Pallas, sont situées à mi-hauteur car elles participent du divin et de l'humain. Deux enfin sont à la base, l'Afrique et l'Allemagne, parce qu'elles sont purement humaines. La lecture des symboles se poursuit dans le détail. La Gloire se tient debout sur l'aigle; elle est couronnée de flammes et d'étoiles parce qu'elle s'élève vers le ciel; elle tient l'épée et le laurier parce qu'on accède à la gloire par les armes et par les lettres. De même la Religion a le bras gauche posé sur l'Ancien Testament, la main gauche sur le Nouveau tandis que la droite tient les clefs de l'autorité divine ainsi qu'une branche de rose et une branche d'épine, qui signifient le libre-arbitre (le chemin de la volupté et celui de la vertu ?). Portant un casque d'or, métal incorruptible, la Justice a remis, comme Charles Quint, son épée au fourreau. Le coude appuyé sur les livres canoniques, elle tient un sceptre portant à son sommet une cigogne, à sa base un hippopotame, la première étant le symbole de la piété filiale, le second de son opposé. A ses pieds l'on voit une autruche, qui signifie la justice rendue d'une manière égale. La Clémence tient un livre sur lequel est écrit « delicta pietate deleo », et où elle efface les offenses faites à l'empereur. Près d'elle une inscription déclare « Jure belli Germania perieras : ego te servari ». L'Allemagne vaincue se trouve à ses pieds : elle tient une inscription : « Servientium tristis est facies; me decet laetari, quia servientem pietas Caesaris libertate donavit ». Pallas porte le casque, la lance et le bouclier, mais elle est nue parce que les choses divines doivent se comprendre clairement, elle n'a pas besoin d'une armure pour la protéger parce

(74) « Imp. Caroli V. Albis apud Milbergum felicissimo numine traiectio ». B.N. Est. Eb 11, fol. 31.

que la force consiste à vaincre, non à se défendre. A ses pieds l'Afrique, que console l'idée d'être vaincue par celui à qui nul ne résiste : « Doleo, quia victa sum; nec tamen victam esse à quo caeteri vincuntur ».

Nous sommes en présence d'un décor allégorique maintes fois décrit dans nos entrées, mais qui présente ici un intérêt particulier. D'abord le commentaire exhaustif montre que chaque détail possède un sens, qu'on demande au spectateur d'interpréter tous les signes, de saisir le rapport entre les personnages et leurs attributs. Ce système de relations n'est pas moins important que l'autre, celui qui s'établit entre les proportions et les formes. Et le mérite de la gravure de Vico, c'est que ces deux réseaux tendent à se superposer pour n'en constituer qu'un seul, que le signe tend à acquérir une fonction plastique. Certes, pour déchiffrer des symboles tels que l'autruche, l'hippopotame ou la cigogne (75) nous aurions besoin de nous référer à des manuels comme les *Hieroglyphica* de Valeriano. Mais ils sont discrètement intégrés à l'ensemble et conservent leur rôle subsidiaire d'attributs. Il reste que tout l'art de la Renaissance, tant sacré que profane, est peuplé d'images empruntées aux religions et aux fables du monde antique, qui revêtent à première vue un aspect insolite. Cet aspect énigmatique est sans doute le secret de la fascination qu'elles exercent sur ceux qui les regardent aujourd'hui, et même une fois interprétées elles conservent le caractère d'un langage pour initiés. Il n'y a pas de véritable rupture à cet égard entre la fin du Moyen Age et la Renaissance qui reprend à son compte une vision du monde où chaque objet est considéré comme le signe d'une réalité invisible, de même qu'il n'y avait pas eu au Moyen Age de rupture avec la tradition mythologique dont Jean Seznec s'est attaché à montrer la survivance (76).

Cependant avec le temps se produit une transformation dans les arts plastiques : le rapport entre éléments chrétiens et antiques se modifie en faveur de ces derniers. Il vaut mieux en effet parler de thèmes et de symboles « antiques », plutôt que « païens ». D'abord parce que leur usage plus fréquent et plus précis résulte d'une étude attentive des monuments artistiques et des sources iconologiques de la Grèce et de Rome, étude qui se rattache à tout un mouvement d'inspiration humaniste tendant à une résurrection de l'Antiquité. Ensuite parce que les mythes et attributs païens sont souvent employés en vue d'une transposition des croyances chrétiennes. Cette transposition suppose évidemment la perception d'équivalences, entre la religion du Christ et celle des sages païens, que facilite un platonisme qui justifie aussi la beauté physique dans la mesure où elle permet de contempler la beauté des âmes, ou celle des idées, dont elle est le reflet. Il s'agit en somme de la modification du goût d'un langage voilé que satisfait l'allégorie. Mais qu'elle implique un changement profond de la

(75) Voir ces noms chez Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane* (1450-1600), Genève 1959.

(76) *La survivance des dieux antiques,* Studies of the Warburg Institute, Londres 1940.

sensibilité, et notamment une revalorisation de l'élément sensuel dans l'art, on peut s'en convaincre devant le décor de la salle de Psyché par Jules Romain, que Charles Quint put admirer à Mantoue. Il nous offre un parfait exemple de l'ambiguïté dans laquelle se complaît la Renaissance (77), et que nous retrouvons dans cette Pallas de Vico, à la fois nue et armée, dont les formes sinueuses sont censées incarner la vérité du dogme et l'esprit d'offensive du catholicisme. Bien que cette transposition mythologique nous paraisse audacieuse, l'artiste réagit, dans son commentaire, contre un excès dans l'imitation des anciens, car, dit-il, on trouve dans leurs arcs triomphaux des ornements qui viennent du culte païen, et qui perdent leur raison d'être lorsqu'il s'agit d'honorer un empereur chrétien. Nous rencontrons ici la limite que l'esprit de la Contre-Réforme finit par imposer à un art antiquisant, après avoir assimilé un certain nombre de ses thèmes. De même le culte de l'*imperator,* monarque et conquérant, trouve sa limite dans la devise qu'arbore l'un des putti sur l'arc de Vico : « Veni, vidi, Deus vicit ».

Place de la France dans une perspective d'ensemble

Les résultats de notre enquête collective peuvent se comparer aisément avec ceux que présente Josèphe Chartrou, dans son étude sur les Entrées françaises de 1484 à 1551. Cet ouvrage (78), sauf sur quelques points de détail, n'a pas vieilli. Et il nous permet de saisir à quel moment de l'évolution du style décoratif des fêtes publiques se situent les entrées de Charles Quint en France.

Nous avons vu que les entrées des rois de France durant les guerres d'Italie (en particulier celle de Louis XII à Milan, 1509, à laquelle collabora Léonard de Vinci) étaient conçues comme de véritables triomphes, et qu'avant Charles Quint ils furent accueillis au delà des Alpes en empereurs romains. Ces entrées contribuèrent à développer en France le goût du décor à l'antique, mais si les éléments nouveaux, le char, l'arc, la statue équestre, la colonne, firent progressivement leur apparition, la transformation fut lente. L'entrée de Marie d'Angleterre à Paris (1514) demeure, dans son esprit et ses formes, très proche de celles du siècle précédent, et une comparaison avec les entrées de Charles à Bruges (1515) et à Londres (1520) révèle qu'alors la France se trouvait au même stade d'évolution que l'Angleterre ou les Pays-Bas. Si l'on compare notamment les manuscrits à peintures du livre de Pierre Gringore (79)

(77) Hélène Leclerc approfondit le sens de cette notion dans une étude « Du Mythe platonicien aux fêtes de la Renaissance », qui se fonde sur le volume I, des *Fêtes de la Renaissance,* et qui fait l'objet d'un numéro spécial de *La Revue d'Histoire du Théâtre,* 1959, n° 2.

(78) *Les Entrées solennelles et triomphales à la Renaissance.*

(79) *Pierre Gringore's Pageants for the Entry of Mary Tudor in Paris,* éd. par C.R. Baskervill, University of Chicago Press, 1934.

pour l'entrée parisienne, et du livre de Remy Du Puys souvent mentionné dans ces pages, on observe que si elles diffèrent par les thèmes — ici louange d'une princesse et exaltation d'une alliance, là défense et illustration de Bruges — ces deux séries de tableaux vivants allégoriques ont beaucoup d'affinités dans leurs modes de présentation et leurs systèmes de correspondances : la princesse Marie et la Vierge Marie, l'histoire de Bruges et les Testaments.

C'est vers le milieu du siècle, avec les importantes entrées d'Henri II à Lyon, à Paris (80) et à Rouen, que le mouvement antiquisant atteint en France son apogée. Les artistes de la capitale, recevant le souverain nouvellement couronné, célèbrent la puissance de la France, et l'ordre monarchique, par des figures mythologiques qui s'inscrivent dans une architecture inspirée de Vitruve. C'est dans le livre de cette entrée, et dans ses nombreuses gravures, qu'il faut chercher l'équivalent plastique des arcs érigés la même année par les nations étrangères lors de l'entrée du prince Philippe à Anvers. A Rouen, l'année suivante, c'est un cortège triomphal à l'antique qui évolue dans un semblable décor. La présence du fleuve permet aussi d'introduire le thème de la conquête maritime, et si l'évocation d'une forêt brésilienne jette une note d'exotisme, les divinités aquatiques jouent le même rôle ici que dans les triomphes de Charles Quint. Mais la profusion des tableaux mythologiques ou légendaires associés à l'avènement d'un nouveau souverain : Orphée, Hercule, Hector (origines troyennes de la monarchie française), le retour de l'Age d'Or, ne doit pas nous empêcher d'apercevoir la persistance des traditions et des croyances. C'est ainsi qu'un char de la Religion figure en bonne place dans le cortège, et l'on ne ménage pas la louange à Dieu, véritable dispensateur de la paix dont jouit alors le royaume. Peut-être y a-t-il tout de même un déplacement de la perspective car, si l'on juge par les commentaires (81), c'est le rôle des rois de France comme champions *par excellence* de la foi catholique qu'on cherche surtout à exalter. Plus étonnant est ce théâtre de la fontaine de la Crosse sur lequel on a voulu représenter la perennité de la race royale et la transmission du pouvoir du père au fils, et où se mêlent inextricablement emblèmes, hiéroglyphes, mythes païens et symboles chrétiens. La salamandre de François Ier et le serpent qui se mord la queue introduisent l'idée d'éternité et de renaissance, et celle d'une conflagration qui dans certaines cosmologies précède la création d'un monde nouveau, figuré ici par un globe qui s'ouvre pour laisser paraître le jeune souverain. De son cœur jaillit un vigne dont des gens de toutes nations pressent les grappes, tandis que les divinités présidant aux mouvements des sept planètes lui offrent le sceptre et la couronne (82).

(80) Cf. V.L. Saulnier, « L'Entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550 », dans *Les Fêtes de la Renaissance*, I, pp. 31-59.

(81) *C'est la déduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen ... a la sacrée Maiesté du Treschrestien Roy de France, Henry second* ... Rouen, 1551, sig. E.

(82) *Ibid.*, sig. Nii.

Voilà un curieux exemple de ces hybrides que nous avons trouvés si souvent sur notre route et nous ne le mentionnons que pour indiquer les limites dans lesquelles s'exerce, ici comme ailleurs, le retour à l'antique.

Un regard sur les thèmes du décor des entrées françaises dénombrés par Josèphe Chartrou permet de constater qu'il existe un répertoire commun à toute l'Europe occidentale et que le XVI^e^ siècle reprend souvent à son compte ce que lui a légué le XV^e^. Nous rencontrons déjà, au début du règne de Charles VIII, l'identification du jeune souverain au roi David (Paris, 1484), ou à Salomon couronné par son père et oint par le grand prêtre (Rouen, 1485), qui se retrouve avec une telle fréquence lors du voyage du prince Philippe aux Pays-Bas.

La victoire de Constantin sur Maxence, si souvent proposée en exemple à Charles ou à Philippe pour qu'ils mettent leur pouvoir au service de l'Eglise, est déjà représentée, elle aussi, dans l'entrée de Charles VIII à Rouen. Si, malgré cette persistance des traditions, il y a quelque chose de changé lors des triomphes italiens de Charles Quint ou des joyeuses entrées de Philippe à Lille ou à Tournai, c'est que la tension entre le pape et l'empereur et leur réconciliation, l'antagonisme entre la religion romaine et la religion réformée, conduisent souvent à une mise en scène plus véhémente, plus militante, des sujets tirés de l'Histoire Sainte. Cet élément nouveau, nous l'avons vu apparaître à Bologne, puis s'affirmer dans les entrées italiennes qui célèbrent la victoire de Tunis. L'entrée à Rome, en 1536, est celle qui pousse le plus loin le souci d'évoquer l'antiquité païenne, mais elle se termine, comme il se doit, par un triomphe de l'Eglise. La Rome des César est, pour ainsi dire, intégrée à la Rome pontificale. Ainsi tend à s'établir un certain équilibre entre la forme antique et l'esprit chrétien, entre la pompe impériale et le cérémonial ecclésiastique. Dans cette synthèse l'antiquité romaine a son rôle à jouer aussi bien que la Bible, et que tout ce qui persiste de la tradition médiévale dans l'allégorie et dans les thèmes de la chevalerie mis au service d'une nouvelle croisade.

Bien que ce demi-siècle soit aussi celui des grands antagonistes monarchiques, et que le royaume dont hérite Henri II s'oppose à l'Empire, ou plutôt à cause de tout cela, le jeune souverain a besoin, dans le décor de ses entrées, d'une semblable synthèse, d'une semblable affirmation d'universalité. C'est pourquoi il y figure sous le double aspect d'un empereur romain et d'un champion de la Chrétienté, du descendant des Troyens et du souverain d'une nation fille aînée de l'Eglise. Mais Miss Yates a montré mieux que je ne saurais le faire comment, après l'échec de Charles Quint, l'idée d'universalité impériale fut mise au service des monarchies nationales.

Le cérémonial lui-même contribue aussi à assurer la continuité de ces fêtes publiques, à travers les modifications du langage artistique et des objectifs politiques. Une triple tradition — monarchique, ecclésiastique et municipale — règle le détail de tous les épisodes de l'entrée à partir du moment où se rencontrent les deux cortèges, celui qui vient de la ville et celui qui

vient du dehors, et où le Prince baise la Croix qui lui est tendue et rend les clefs de la cité qui lui sont offertes. C'est cette même tradition qui détermine le caractère du décor de chaque station dans l'itinéraire qui va de la porte de la ville au sanctuaire et du sanctuaire au palais.

La fête princière et aristocratique dont on a étudié deux illustres exemples, le Camp du Drap d'Or et Binche, possède elle aussi ses traditions, non seulement parce qu'elle peut comporter la célébration solennelle d'un office religieux ou qu'elle est soumise à une étiquette de Cour, mais parce que les jeux sportifs et guerriers qui en sont un aspect important sont soumis à leurs règles et à leur code d'honneur. Dans ces jeux mêmes on peut distinguer deux éléments d'importance variable, d'abord une stylisation de la guerre où la prouesse physique demeure le facteur décisif, ensuite une transposition dans le merveilleux. Mais avec le roman de chevalerie, c'est aussi la sagacité politique de Marie de Hongrie qui triomphe à Binche, tandis qu'entre Guisnes et Ardres, l'éclat des tournois et mascarades fait contraste avec la pauvreté des résultats diplomatiques.

⁂

Cet ouvrage n'offre qu'une seule description de représentation théâtrale de cour, celle des comédies avec scène en perspective et intermèdes mythologiques jouées à Milan en l'honneur du prince Philippe. Par contre, pour les théâtres de rue, la moisson est riche, qu'il s'agisse des concours dramatiques ou des tableaux vivants sur « échaufauds » ou sur chars. Et l'on comprend aisément qu'aussi longtemps que le peuple reste acteur, que des statues et des figures peintes ne se substituent pas partout à lui, la rue demeure le lieu le plus fertile en échanges. Nous n'imaginons pas le peuple italien silencieux et passif mais, pour le demi-siècle qui nous occupe, la participation des populations du Nord à la fête nous est bien mieux connue (83). Le spectacle s'organise à divers niveaux. Les inscriptions latines, les allusions abstruses s'adressent aux doctes, mais il reste tant d'images parlantes, que le commun peut saisir. Dans l'entrée princière s'introduisent des éléments qui proviennent des fêtes régulières où règne la pompe municipale et corporative et s'épanouissent la faune et la flore étonnantes du folklore : fête de la Saint-Jean d'été devenue celle du Lord-Maire, de la Vierge du Sablon à Bruxelles, de l'Ommegang à Anvers. Les corps de la

(83) D'une enquête étendue dans un domaine encore mal exploré, M. Marsden tire cette conclusion que les fêtes espagnoles gardèrent longtemps, au XVI^e siècle, un caractère authentiquement populaire qu'atteste une certaine familiarité des rapports entre le monarque et ses plus humbles sujets. Le décor des entrées lui paraît relever principalement de l'art naïf, ce qui est très possible. Rappelons cependant que l'artiste, même s'il est réputé, n'est pas toujours mentionné dans les livrets, et que, même en Italie, l'œuvre d'un maître peut être représentée par une image grossière (e. g. les arcs de Jules Romain pour l'entrée de Milan, 1541). Cette constatation pourrait se vérifier aussi pour l'Espagne. Par exemple l'ouvrage d'Eugène Plon sur Leone et Pompeo Leoni, célèbres sculpteurs italiens attachés au service de Charles Quint et de son fils, nous apprend que Pompeo était l'auteur des statues colossales ornant deux arcs de l'entrée d'Anne d'Autriche à Madrid après son mariage avec Philippe II (1570).

cité y assument les responsabilités et les initiatives : métiers, confréries dévotes ou joyeuses, chambres de rhétorique aux noms de saintes ou de fleurs, non moins férues de sotties que de moralités. Ici, encore, de vénérables traditions président aux réjouissances, et le retour saisonnier de la baleine, de l'éléphant et du géant grandeur nature, du navire sur roues, des Vertus en rang, du mont Parnasse, du trône de la Vierge et du Jugement dernier remplissent chacun d'allégresse. Avec un formalisme bon enfant, et sur le canevas de respectables lieux communs, le génie des populations du Nord se manifeste dans la fête avec une grande diversité : bon sens proverbial et satire de la folie, goût des fortes nourritures et des boissons fermentées, orgueil civique et corporatif, profondeur du sentiment religieux, fidélité aux institutions et au prince et passion de la liberté. L'arrière-plan de cette kermesse est souvent dramatique, et fait songer invinciblement aux lueurs sinistres de certaines compositions de Bruegel. La guerre, le malaise moral et social qui résulte de l'accumulation des biens et de la concentration des richesses, les conflits de la conscience religieuse, deviennent, aux périodes critiques, des thèmes majeurs d'inspiration et notre étude nous conduit au seuil d'une phase nouvelle où les Pays-Bas seront déchirés par les guerres de religion et les luttes pour l'indépendance. L'étude récente de Miss Yates sur les tapisseries des Valois (84), montre à quel point peut être instructive l'étude des fêtes et cérémonies de ces périodes troublées.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Abréviations : Ar = Bibliothèque de l'Arsenal, Paris; BM = British Museum; BN = Bibliothèque Nationale, Paris. — Pour les ouvrages rares, nous avons indiqué le ou les exemplaires consultés.

Ouvrages généraux, Sources, Bibliographies

Louis Prosper Gachard, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas,* Bruxelles 1874-82.

J. Alenda y Mira, *Relaciones de Solemnidades publicas de España,* Madrid 1903.

Josèphe Chartrou, *Les entrées solennelles et triomphales à la Renaissance* (1484-1551), Paris 1928.

Karl Brandi, *Kaiser Karl V. Werden und Schicksal einer Persönlichkeit und eines Weltreiches,* München 1937. — Zweiter Bd. Quellen und Erörterungen, 1941.

British Museum. *General Catalogne of Printed Books,* art. « Charles V », vol. XXXV, 1942, pp. 735-771.

Irmengard von Roeder-Baumach, *Versieringen bij blijde inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw,* Antwerpen 1943.

(84) *The Valois Tapestries,* London, The Warburg Institute, 1959.

George R. KERNODLE, *From art to theatre,* Univ. of Chicago Press 1944.

Anvers ville de Plantin et de Rubens. Bibliothèque Nationale, Paris 1954. Catalogue de l'exposition.

Charles Quint et son temps. Musée des Beaux-Arts de Gand, 1955. Catalogue de l'exposition.

Royall TYLER, *The Emperor Charles the Fifth,* London 1956.

Carlos V y su epoca. Exposición bibliografica y documental. Junta nacional del IV centenario del Emperador. Dirección general de archivos y bibliotecas, Barcelona 1958. (Catalogue).

Sources et monographies dans l'ordre chronologique des fêtes et cérémonies

1515 Rémy DU PUYS, *La triumphante et solennelle entree faicte sur le joyeux advenement de tres hault et trespuissant prince Monsieur Charles prince des Espagnes, Archiduc d'Autrice, en sa ville de Bruges. L'an quinze cents et quinze le dixhuictiesme jour d'Apvril apres Pasques.* Vienne, Œsterreichische National bibliothek, Cod. 2591.

Rémy DU PUYS, *La Triumphante et solennelle entrée faicte sur le nouvel et joyeux advenement de treshault trespuissant et tresexcellent Prince Monsieur Charles, prince des Hespaignes En sa ville de Bruges lan mil V cents et XV le XVIII^e^ iour dapvril apres Pasques,* Paris, Gilles de Gourmont, 1515, BN Rés. Oc 1659.

Rééd. par la Société d'Emulation de Bruges, 1850.

1520 Pierre GILLIS et Cornelius SCHRIJVER, *Hypotheses sive argumenta spectaculorum quae sereniss. et invictissimo Caes. Carolo ... praeter alia multa et varia Fides et Amor celebratissimae civitatis Antverpiens. ... sunt editurae.* Anvers 1520.

Rééd. dans *Marquandi Freheri Germanicarum rerum scriptores,* t. III, Hanovre 1611. BN Fol. M 440.

1529-1530

Gaetano GIORDANI, *Cronaca della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V imperatore.* Bologna, 1842. Cet ouvrage avec son important appareil critique, ses documents, sa bibliographie, a servi de base à notre étude. Il utilise des mss bolonais, notamment Gio. Francesco NEGRI, *I due anni fastosi 1529 e 1530, tratti dagli Annali di Bologna.*

Giuseppe ROMANO, éd., *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia, dal 26 Juglio 1529 al 25 aprile 1530. Documento di storia italiana estratto della Regia Biblioteca Universitaria di Pavia* (par Luiz GONZAGA ?), Milano 1892.

La cavalcata dell'Imperator C. V nel suo ingresso in Bologna. « Stampata in Venetia a di p° luio » : BM 134 g. 10, t. 1, ff 171-86.

— Fac-similé : *The Entry of the Emperor Ch. V on the fifth of November,* MDXXIX, éd. par Sir W. S. MAXWELL, Florence, London, Edinburg, 1875 (BM). Cet ouvrage reproduit également une gravure de Frans HOGENBERG, 1555, d'après la série de Nicolas Hogenberg, qui montre une vue cavalière de la Piazza Maggiore au moment du cortège du couronnement.

P.J. GOETGHEBUER, « Entrée triomphale de l'Empereur Ch. Q. à Bologne en 1529 », *Messager des Sciences Historiques,* Gand 1864, pp. 233-53; 497-500.

Nicolas Hogenberg : Cortège de Clément VII et Charles Quint après le couronnement de Bologne. 40 planches formant frise dessinées et gravées par cet artiste. BN Est. Pd. 21. Dans les éditions suivantes les ciels furent enlevés et remplacés par les blasons des ancêtres de Charles (BM 10 Table 49; 603. i. 16) puis effacés à leur tour.
— Fac-similé : *The Procession of Pope Clement VII and the Empereur Ch. V after the Coronation at Bologna, on the 24th feb. 1530,* with an Historical Introd. by Sir W. S. Maxwell. Edinburg, 1875. — Cet ouvrage reproduit également des gravures de A. Comerio d'après la fresque de Domenico Ricci (Brusacorci) au palais Ridolfi à Vérone.

Robert Peril, Cortège de Clément VII et Charles Quint après le couronnement de Bologne. Suite gravée. Ex. unique : cabinet des Estampes, Anvers. Nous avons consulté (et reproduit **Pl. I**) une copie gravée en 1579 (« Antverpiae, apud Antonium Tilenium Brechtanum, ad insigne struthionis », BN Est. Pd. 21 +.
— Cf. Léon de Burbure, « Robert Péril, sa vie et ses ouvrages, dans le *Bulletin de l'Acad. Roy. de Belgique,* 2e sér., t. 27, 1869.

Agostino Ricchi, *Comedia intitolata i tre Tiranni recitata in Bologna a N. Signore et a Cesare il giorno della Commemoratione de la Corona di Sua Maestà.* Vinegia, Bernardino de' Vitali, 1533. BM. 11715, d. 26.
— Rééd. dans *Commedie del Cinquecento,* éd. Ireneo Sanesi, vol. 1, Scrittori d'Italia (25) Bari 1912 (ne reproduit pas l'Avertissement au lecteur d'Alessandro Vellutello).

L'Entree de la tressacree Maieste imperialle faicte en la ville de Ausbourg le xv *de Iuing l'an M cincq cens et* xxx, Anvers 1530. BN Rés. M 576.

1531 Guillaume Bochetel, *L'entrée de la Royne en sa ville et cité de Paris, imprimée par le commandement du Roy nostre Sire.* Paris. Geoffroy Tory. 23 Avril 1531. Rés. 4° Lb^{30} 59.

1535-1536

[Andrea Sala] *Copia de una lettra della particularita dell' ordine con il quale la Maesta Cesarea intro in Messina, e del Triompho et sumptuosi apparati gli furono fatti* ... [1535] 4°. BM 9930 c 4.

[Andrea Sala] *La triomphale entrata di Carto Imperatore Augusto in la inclita citta di Napoli, et di Messina* [1535]. BM 1318 c 7. La description de l'entrée de Naples est signée de A. Sala. Celle de l'entrée de Messine est la même que dans *Copia de una lettra.* — Sur les entrées à Messine et à Naples voir aussi Gachard, *Voyages,* II, pp. 567-81.

Paulo Danza, *Il Triomphale apparato per la Entrata de la Cesarea Maesta in Napoli* [Venise 1535]. BM 1057 h. 25 (2).
— Sur l'entrée à Naples voir aussi G.-A. Summonte, *Dell'historia della citta, e regno di Napoli, Parte Quarta,* Napoli 1643, pp. 91-104, et les chroniques napolitaines de Antonino Castaldo et de Gregorio Rosso dans *Raccolta di scrittori dell' Historia di Napoli,* t. VI et VIII, Napoli 1770.

[Andrea Sala] *Ordine, Pompe, Apparati et Ceremonie delle solenne intrate di Carlo V Imperatore sempre Augusto nella citta di Roma, di Siena et di Fiorenza.* Trois lettres consacrées à une entrée, et datées du 5, du 26 et du 29 avril 1536, réunies en une seule brochure. BM 1318, c. 7 (1).

[Andrea Sala] *Ordine ... nella citta di Roma.* Bologne (V. Bonardo) 1536 : Ar. Ra[5] 914; Rome (A. Blado) 1536 : BM 1057 h 9 (6). La première des trois lettres précédentes.

Zanobio Cessino, *La triomphante entrata di Carlo V imperatore Augusto in l'alma città di Roma.* Roma, 1536. BN Rés. Oc. 1815.

Zanobio Cessino, *La triumphante entrée de l'empereur notre sire Charles le cincqiesme ... faite en la très noble cité de Rome,* Anvers, J. Steelsius, 1536. BN. Rés. M 647 et Oc. 1595. — Existe également en version flamande et allemande.

B. Podestà, « Carlo V a Roma nell' anno 1536 », *Archivio della Società Romana di Storia Patria* (1) 1877, pp. 303-44. Extraits commentés du journal de Biagio da Cesena.

[Andrea Sala] *La felice entrata dello imperatore in la città famose di Siena* [1536] 2[e] des lettres citées plus haut. BM 9930 ccc 50.

— *Carlo Quinto in Siena nell'aprile del 1536. Relazione di un contemporaneo pubblicata per cura di* Pietro Vigo, Bologna, 1884.

Alessandro Piccolomini, *L'amor costante, comedia del S. Stordito intronato, composta per la venuta dell' Imperatore in Siena, l'anno del* xxxvi. Venetia 1540. BN Yth 52 480. Plusieurs rééditions.

[Andrea Sala] *La gloriosa et triomphal entrata di Carlo V Imp. Aug. in la città di Firenze.* Rome (A. Blado) 1536. BM 9930 ccc 51 (1). 3[e] lettre citée plus haut. Sala s'y déclare également l'auteur d'un récit de l'entrée à Palerme que nous n'avons pu retrouver.

Nicolo Montecatini, *Entrata del imperatore nella città di Lucca, 1536.* BM 1318 c 7 (2). Ed. avec une intr. et des notes par G. Volpi, Lucca 1892. BM 10704 h 33.

1539-1540

René Macé, *Voyage de Charles Quint par la France,* éd. par Gaston Raynaud, 1879.

Triomphes d'honneur faitz par le commandement du Roy à l'Empereur en la ville de Poictiers ou il passa venant d'Espaigne en France pour aller en Flandres le neufviesme jour de decembre l'an mil cinq cens XXXIX. Paris, Jehan Dupré, 1539. BN. Rés. Lb[30] 81.

— Réimpr. *Mémoires* de Martin et Guillaume Dubellay-Langei (1753) VI, pp. 339-67.

La triumphante et excellente entree de l'Empereur faicte en la ville d'Orleans... ou est contenu l'ordre garde et observe en icelle. Paris, Charles Langelier, 10 janv. 1539 (1540). BN Rés. Lb[30] 82.

— Réimpr. Dubellay-Langei, VI, pp. 368-92.

S'ensuivent les triumphantes et honorables entrees faites par le commandement du Roy treschrestien François I[er] ... a la sacree Majeste Imperiale Charles V es villes de Poictiers et Orléans. Lille, Guillaume Hamelin, 1539 [1540]. BN Rés. Lb[30] 80.

Le double et copie d'unes lettres envoyees d'Orleans a ung abbé de Picardie contenant ... le triumphe faict audit lieu d'Orleans a l'entree et reception de l'Empereur. Paris, Gilles Corrozet et Jehan Dupré, 21 janv. 1539 [1540]. BN Rés. Lb[30] 83.

La magnificque et triumphante entree du tres illustre et sacré Empereur Charles Cesar toujours Auguste, faicte en la excellente ville et Cite de Paris, le jour de lan en bonne estreinne. Lyon, François Juste, 1539 [1540]. BN Rés. Lb[30] 84.

L'ordre tenu et gardé à l'entrée de très-hault et très puissant prince Charles empereur toujours auguste en la ville de Paris, capitale du royaulme de France, Paris, Gilles Corrozet et Jehan du Près, 1539 [1540]. BN Rés. Lb[30] 84.
— Réimp. Dubellay-Langei, VI, pp. 419 sqq.

La triumphante et magnificque entrée de l'Empereur Charles toujours auguste cinpiesme de ce nom, accompaigné de messeigneurs le daulphin de France et duc d'Orleans en sa ville de Valentiennes, Rouen, Jehan Lhomme, 20 mars 1539 [1540]. BN Rés. Lk[7] 10038.

1541 Giovani Alberto Albicante, *Trattato del intrar in Milano di Carlo V C. sempre Aug. con le proprie Figure de li Archi,* Milano 1541. BN K 5402 (1).

1549 Juan Cristoval Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje d'el alto y muy poderoso Principe Don Phelippe, hijo d'el Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España à sus tierras de la baxa Alemaña,* Anvers 1552. BN Fol Oc 165. Rééd. par la Societad Española de Bibliofilos, Madrid 1930, 2 vol.
Traduction par Jules Petit : *Le très heureux voyage fait par très-haut et très puissant prince Don Philippe.* Bruxelles 1873 etc. (n[os] 7, 10, 11, 15, 16 des Publications de la Société des Bibliophiles de Belgique).

Cornelius Grapheus, *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Prin. Divi Caroli V. Caes. F. An. MDXLIX. Antverpiae aediturum, mirificus apparatus ... vere et ... accurate descriptus.* Imprimé à Anvers pour Pierre Coecke d'Alost. BN Rés. Oc. 1660.
— *La tresadmirable, tresmagnifique et triumphante entree du treshaut et trespuissant Prince Philipes ... ensemble la vraye description des spectacles, theatres, archz triumphaulx, etc. lesquels ont este faictz et bastis a sa tresdesiree reception en la tresrenommee et florissante ville d'Anvers.* Version française du précédent, Anvers 1550. Rés. Oc 1619.
— Il existe également un version flamande : *De seer wonderlycke schonne triumphelycke incompt ...,* Anvers 1550.

1550 Enea Vico, Portrait gravé de Charles Quint d'après Titien, dans un encadrement en forme d'arc triomphal : « Inventum sculptumque ab Aenea Vico Parmense. MDL. » BN Est. Eb 11, fol. 33 **(Pl. XII).**

Anton Francesco Doni, *Sopra l'effigie di Cesare fatta per M. Enea Vico di Parma. Dichiaratione del Doni.* Venise 1550. BN K 5402 (2).

Enea Vico, *Sopra l'effigie et statue, motte, imprese, figure, et animali, poste nell' Arco fatto al Vittoriosissimo Carlo Quinto Re di Spagna, Imperatore Felicissimo, et da sua Maesta ricevuto in intaglio di rame, l'anno MDL. Espositione, et opera di M. Enea Vico da Parma,* Venise 1551. BN K 5402 (3).

1559 *Magnifique et sumptueuse Pompe funèbre faite aux obsèques et funérailles du tresvictorieus empereur Charles V. Celebree en la ville de Bruxelles.* 34 planches dessinées par Jean Dueticum, gravées par Lucas Dueticum, imprimées par Christophe Plantin, Anvers 1559. Nous n'avons pu consulter de cette éd. qu'une version italienne (BM. Maps 149 c 30). La 2[e] éd. par Henri Hondius, La Haye 1619, comporte trois planches supplémentaires. BN Rés. Oc 1661, Oc 1607 et Est. Pe 49.

De exequiis Reginae Mariae Angliae et Caroli Quinti Imperatoris maximi, Brussellae celebratis [1559] BM C. 40. g. 16.

Les obsèques et grandes pompes funebres de l'Empereur Charles V, faictes en la ville de Bruxelles, traduitz d'Italien en Françoys, Paris, Martin L'Homme, 1559. BN Roth. 2418 et BM 699 a 19 (9).

— Le même à Lyon, Jean Sangrain, « avec aucuns vers latins et Epitafes ». BM C. 33 a. 41.

Descrittione della pompa funerale fatta in Brussele alli XXIX di Decembre M.D.LVIII per la felice, & immortal memoria di Carlo V imperatore, con vna naue delle vittorie di sua Cesarea Maestà. Milano, F. Moschenio, 1558 [1559]. BM. 9930 cc 7.

INDEX

On a imprimé en capitales les noms d'auteurs et de personnages historiques. Toutefois on n'a pas utilisé les capitales pour les personnages de l'antiquité biblique ou classique, ou d'époques plus récentes, lorsqu'il s'agit uniquement de leur représentation dans les décors de fête ou les tableaux vivants. On a employé les italiques pour les noms des villes, des fleuves et des pays lorsqu'ils sont personnifiés. Les Entrées ont été groupées sous une seule rubrique où elles sont classées selon les noms, les dates et les lieux.

A

Abisag, 283.
Abondance, 252, 353, 419.
Abraham, 445, 446, 451.
ABUNDANCE, Jean d', 212, n. 9.
Accord, 220, 221, 437, 438.
Adam, 65, 69, 451.
ADOLPHE DE BOURGOGNE, 17-19, 20, 346.
ADRIEN VI, 31.
AEGIDIUS, voir Pierre GILLIS.
Afrique, 352, 353, 383, 431, 456, 465, 480, 481.
Agathyrsus, 434.
Age d'Or, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 72, 75, 81, 90, 92, 96, 97, 415, 456, 460, 483.
Agneau mystique, 248, 262, 288.
AGUILAR, comte d', 189.
aigle, 24, 35, 40, 42, 43, 95, 217, 218, 220, 221, 222, 225, 226, 325, 372, 373, 396, 424, 430, 435, 438, 439, 441, 445, 454, 455, 458, 459, 464, 471, 480.
Aigues-Mortes, Entrevue de 1538, 211, 240, 433.
Aix-la-Chapelle, Couronnement d', voir Charles Quint et Entrées.
AILLY, Pierre d', 238.
Ajax, 231.
ALAMANNI, Luigi, 94.
ALARCON, Capitaine, 33.
ALBE, Fernando Alvarez de Toledo duc d', 348, 384, 398, 478.
ALBERINI, Monseigneur, 191.
Albion, 356.
ALCIAT, 24, 407.
ALCUIN, 59.
Alcyons, 406.
ALEANDER, 85.
ALENDA Y MIRA, J., 389, 399 n. 41, 403 n. 62, 486.
ALEXANDRE LE GRAND, 26, 52, 71, 117, 301, 302, 416, 449, 450, 451, 473.
ALEXANDRE VI, 32.
Alexandrie, (Milanais), 443.
allégorie, 38, 104 n. 9, 106, 107, 111, 117, 170, 195, 198, 202, 204, 235, 243, 261, 263, 264, 283, 288, 301, 302, 333 n. 12, 338, 339, 353, 367, 368, 370, 371, 374, 375, 384, 385, 387, 388, 390, 399, 400, 405, 406, 421, 431, 433, 435, 443, 445, 446, 450, 453, 465, 466, 468, 472, 475, 476, 477, 480, 484.
Allemagne, 105, 467, 480.
allemande, danse, 331, 332.
Alliance, 220, 221, 437.
« ALPHONSE DE CASTILLE », 173, 178; ALPHONSE VII, roi de Castille (Alphonse Ier d'Aragon), 410.
ALPHONSE V, d'Aragon, 399.
ALTAMIRA, comte d', 189.
ALTDORFER, Albrecht, 102, 204.
ALVAREZ GUERRERO, Alfonso, 25.
Amadis de Gaule, 319-20, 322-3, 327.
Amazone, 392, 395.
AMBROISE, St, 270, 419, 453.
AMBROS, A.N., 136 n. 7, 139.
Amérique, 352-3, 383.
Amitié, 179.
AMMAN, Jost, 327.
Amour, 177, 353, 366, 384, 451, 455, 462, 465, 472.
Amour divin, 399.

Amour du travail, 455.
Amphion, 351.
Amphitrite, 458.
Anarchie, 451.
Ancône, Cardinal d', 36, 190.
Andrea da Burgo, 33.
Andreae, Jérôme, 99, 102.
Aneau, Barthelemy, 212, 216, 217-8.
Anghiera, Pierre Martyr d', 13, 14, 17, 18, 19, 20-1, 26.
Angleterre, 467.
Anne d'Autriche, femme de Philippe II, 390, 393, 396, 400, 404, 408, 411, 485 n. 83.
Anne de Bretagne, 138.
Annibal, 430, 431.
Anon, 283.
Antéchrist, 89, 90, 92.
Antée, 446.
Antigon, 308, 356, 361, 467.
Antoine de Ferrare, 394.
Antoine de Palerme, 309.
Antonin, St., 463.
Anvers, 352, 361, 455, 465, 467.
Anvers, troubles (1566), 384, 385, 478; voir Entrées Landjuweil, Rhétorique (« Chambres ». « concours ») et Ommegang.
Apennins, 443.
Apocalypse, 22, 87.
Apollon, 399, 400, 421, 441, 448, 454, 458, 462.
Aquila, Marquis d', 40.
Arbeau, Toinot, 333, 334, 336, 337.
Arbre : d'honneur, 121, 122; généalogique, 173, 176.
Ardent désir, 263.
Ardres, 1520, 30, 115-16, 118, 119, 120, 121, 125, 132, 133, 485; voir Camp du drap d'or.
Aréthuse, 406.
Aretino, Pietro, 198, 203.
Argentoratus, Jacobus, 104-5, 106.
Argonautes, 354, 471.
Argus, 444, 460.
Arion, 351, 355, 430.
Arioste, L', 26, 81-2, 85, 86, 91, 94, 118, 318.
Aristée, 406.
Aristote, 63, 128, 131.
Arius, 452.
Armada, Invincible, 91, 92.
Arno, 202, 433.
Arnold de Brescia, 72.
Arschot, Marquis d', 42.
Arthur, preux, 128, 173, 176, 320, 322, 323, 324, 449.
Arts Libéraux, 406, 462.
Ascagne, 442.
Ascalona, duc d', 189.
Ascension, 399.
Ascencius, voir Josse Bade.
Asie, 352, 353, 383, 456, 465.
Aspertini, Amigo, 198.
aspic, 220, 438.
Assomption, 173, 178, 179.
Assuérus, 415, 419.
Astilana, Prince d', 189.
Astorga, Marquis d', 188, 189.
Athanase, St., 270.
Atlantide, 13, 25, 408.
Atlas, 23, 416, 446, 458.
Attaingnant, Pierre, 137.
Aubigné, Agrippa d', 95.
Augsbourg, Diète, 84, 428, Confession, 428. Voir Entrées.
Augsbourg, 464.
Auguste, 26, 38, 60, 66, 68, 69, 73, 75, 81, 82, 95, 420, 421, 454, 458, 460.
Augustin, St., 59, 60, 69, 270, 406, 409 n. 84, 453.
Aurore, 302, 375.
Autorité, 360, 384.
Autriche, 103.
autruche, 480, 481.
Avarice, 376, 377, 378.
Ayloffe, sir Joseph, 126.

B

Baal, 384, 453.
Bacchus, 117, 302, 406, 420, 440, 443.
Barbier Pierre, 17.
Baccio da Montelupo, 201, 202.
Bacon, Roger, 59 n. 3.
Bade, Josse, 47.
Baladro del sabio Merlin, 324.
Bal des Ardents (1393), 337.
Bale, John, 130.
Baleine, 355, 454, 486.
ballet de cour, 338, 340.
Balthazar, roi de Babylone, 451.
Barbaresques, 429, 432, 442.
Barcelone, Traité de 1529, 34, 235.
Barclay, Alexander, 118, 173 n. 23.
Barrios, Marcos, 188, 192.
Bartole, 209.
basilic, 220, 438.
Baskervill, C.R., 171 n. 15, 173, 174 n. 24, 177, 178, 180.
Batt, Jacques, 17.
Barberousse, Khaïr-Ed-Dîn, 429, 433, 452, 474.

Bautershem, Jean de, 343.
Beccafumi, Domenico Mecherino dit, 197, 201, 432.
Becket Thomas, 179, 350.
Beer Jean de, 296.
Belknap, Sir Edward, 129, 130.
Bellérophon, 310, 459.
Bellone, 25, 406, 456.
Berghes, Seigneurs de : Anne, 347, Antoine, 344, 346, 347; Corneille, 344; Ferry, 343 n. 1; Henry, évêque de Cambrai, 344, 346; Jean II, 343-4, 347, 348; Jean III, 344, 345, 346, 347; Jean IV, 343; Pierre, 343 n. 1.
Bergonzio da Botta, 317 n. 8.
Bernard, St., 270.
Berners, Lord, 157.
Bétis (Guadalquivir), 408.
Bèze Théodore de, 212, 228 n. 75.
Bible, 49, 50, 51, 77, 83, 85, 90, 166, 191, 243, 262, 264, 265, 267, 269, 271, 274, 283, 288, 299, 300, 301, 384, 386, 415, 419, 435, 438, 440, 445, 446, 453, 454, 465, 476, 480, 483, 484.
Bien commun, 361, 383.
Bienveillance, 302.
Binche, Fêtes de, 8, 311-28, 329-42, 485.
Binet, Jean, 212.
Binjs, Anna, 265.
Bisignano, Prince de, 189.
Blanco, Antonio, 192.
Blondeel, Lancelot, 292, 295-6, 304, 452.
Boccace, 463.
Bochetel, Guillaume, 437, 488.
Bodenschatz, Erhard, 242.
Boèce, 386.
Bogaert, Lieven, 282.
Bojardo, Matteo-Maria, comte, 118.
Bologne : Entrevue de 1516, 30, 135; Entrevue de 1533, 235, 427. Voir Charles Quint et Entrées.
Bologne, Jean, 36.
Bonger, H., 266 n. 46.
Boniface VIII, 31.
Bonne opinion de soi, 379.
Borgia, César, 399.
Borrow, Thomas, 149, 156.
Bos, Corneille, 291, 373 n. 39.
Bosch, Jérôme, 308, 369, 372, 382, 447.
Bouchery, H.F., 290.
Bouchet, Jean, 219, 223 n. 55, 225.
Bouchet, Guillaume, 225.
bouffon, 103, 337, 443.
Bouffons, les (danse), 333, 334.
Bougeron, Pierre, 355, 357.
Bourbon, Connétable de, 32, 33, 209, 210, 218, 236.
Bourbon, Nicolas, 216.
Bourgogne, cour de, 101, 103, 105, 112, 433, 454.
Bourgogne, roi d'armes, 41.
Brabant, personnage légendaire, 356.
Brabant, 478.
Bracciolini, Poggio, 73.
Brandebourg-Kulmbach, Casimir, 167.
Brandi, Karl, 33, 39, 46, 54, 84 n. 60, 85, 486.
branle, 415.
Brantôme, 42, 311-2, 329.
Brassart, Bonaventure, 238.
Breu, Joerg, 112 n. 32.
Briquet, Pierre, 239.
Britannia, 356, 463.
Brodeau, Victor, 213, 214 n. 16.
Bronzino, Angiolo di Cosimo dit il, 202 n. 19, 441.
Brown, A.C.L., 322.
Browne, John, 129, 130.
Bruegel, Pierre, 261, 308, 359, 361, 362, 363, 367, 369, 372, 374, 377, 381, 382, 385, 447, 486.
Bruegel *(de velours)* Jean, 308.
Bruges, 415, 450.
Bruges, voir Entrées et Rhétorique.
Bruni, Leonardo, 73, 75, 76.
Bruno, Giordano, 93 n. 73, 95.
Brusacorci, Domenico Ricci dit, 198.
Brute, 356.
Bruxelles : Fêtes du Mardi Gras (1550), 331 n. 6; Procession de la Vierge du Sablon (1549), 447; Voir Charles Quint, Entrées et Rhétorique.
Bruxelles, 445.
buccine, 40.
Bucéphale, 416.
Buckingham, duc de, 118.
Budé, Guillaume, 114.
buffle, 103.
Bulle d'or de 1356, 163 n. 3.
Burgkmair, Hans, 103, 105, 109, 421.
Burgos, évêque de, 15, 16.
Buridan, Jean, 209.
Burton, Davy, 148, 149, 150, 156.
Bury, Thomas, 148, 149, 156-7.
Buti, Francesco da, 387.
Byrd, Thomas, 157.
Byrd, William, 150.

C

Cabanillas (fête dite), 319.
Cacus, 408.
Calabrese, Pietro, 200.
Calandra, 427.
Calderón de la Barca, Pedro de, 410 n. 86.
Callimaque, 108.
Calvete de Estrella, Juan Cristóbal, 301 n. 7, 312, 313-8, 324 n. 26, 325 n. 28, 326, 330 n. 4, 331, 332, 340, 440, 442, 443, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 462, 472 n. 68, 490.
Calvisius, Sethus, 242.
camaïeu, 200, 201, 204, 205, 469.
Cambrai, paix de 1529, 34, 54, 210 n. 5, 235, 238, 284, 347, 452.
Campanella, Tommaso, 59 n. 3, 93 n. 73, 94 n. 75, 96-7.
Camp du Drap d'Or, 8, 30, 113-34, 135-45, 147-59, 169, 172 n. 18, 173, 176 n. 34, 434, 485.
Candeur, 465.
cannes, jeu de, 391, 392, 394, 443.
Canterbury, archevêque de, 118.
Caravaggio, Polidoro di, 199.
Cárdenas, Gutierre de, 184.
Carjeval, Bernard de, 346.
Carlos, fils de Philippe II, 446.
Caron, 372.
Carpi, Girolamo da, 204.
Carreres Zacarés, S, 389, 396 n. 28, 398 n. 37, 401 n. 50, 402 n. 54, 403 n. 62, 404, 405, 411 n. 94.
Carrousel, 443.
Case, John, 92.
Castelalto, François de, 164.
Castelein, Mathieu de, 257, 276 n. 78, 283, 284.
Cateau-Cambrésis, paix de 1559, 285, 361, 384.
Catherine d'Aragon, 117, 122-3, 126, 171, 172 n. 19, 178.
Catherine, Ste, 351.
Cavalli, Marin, 318 n. 9.
Cellini, Benvenuto, 32, 373.
Celtes, Conrad, 108-9.
Centaure, 445.
Cerbère, 445, 446.
Cérès, 302, 361, 404, 406, 451.
Ceris, Cardinal Paolo-Emilio, 41.
Cerisoles, bataille de, 208.
Cervantes, Miguel de, 321 n. 19.
César, Jules, 38, 46, 51, 68, 73, 75, 104, 186, 213, 214, 229, 356, 399, 420, 425, 449, 452.
Cesarini, Cardinal, 191.
Cesarini, Comte Giulio, 40.
Chacun, (Elck), 379, 380.
Chalandat, Véran, 236.
chalemie, 176, 179.
chameau, 103, 357.
chanson, 139, 150, 212, 237, 239, 258, 281, 330.
Chanson de Roland, 61.
Chapeauville, D. Joannes, 162-3.
Chapelle (musiciens) : de Berghes op Zoom, 344; de Cambrai, 238-9, 241-3; de Charles Quint, 241, 422, 468; de François Ier, 125, 135-45, 148; de Henri VIII, 125, 145, 147-59, 172, 241, 338; de Malines, 241; de Marie de Hongrie, 330 n. 3; pontificale, 242; de Philippe le Beau, 140.
Chapman, George, 388.
Chappuys, Claude, 212, 219, 221-24, 228.
Charité, 270, 399, 469, 472.
Charlemagne, 35, 39, 57, 58, 59, 61, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 80, 81, 82 n. 54, 83, 85, 86, 87, 92, 93, 95, 97, 161, 164, 166, 173, 175, 302, 421, 449, 450, 452, 453, 474.
Charles IV, empereur, 70 n. 29, 72, 73, 334.
Charles Quint : baptême (1500), 282, 345-6; devient comte de Flandres (1515), voir Entrées; voyage en Espagne (1517), 13, 14, 15, 17, 18, 22, 55, 210, 380, 395; couronné roi d'Espagne (1517), 390; élu empereur (1519), 25, 30, 78, 162; sacre d'Aix-la-Chapelle (1520), 8, 30, 99, 161-8; épouse Isabelle de Portugal (1526), voir Entrées; couronnement de Bologne (1530), 8, 34, 37-43, 46, 166, 183, 188-92, 197-8, 199, 203, 284, 418, 422-5, 488, et voir Entrées; voyage à travers la France (1539-40), 8, 205, 207-33, 237, 243, 433-9; abdication (1555), 46, 197, 361, 372, 467; Pompe funèbre de Bruxelles (1558), 24, 467-73, 491.
Charles VI, roi de France, 337.
Charles VIII, roi de France, 30, 34, 35, 61, 344, 484.
Charles IX, roi de France, 94, 95.
Charles le Téméraire, 31, 47, 54, 112, 256, 336 n. 20, 446.
Chartrou, Josèphe, 482, 484, 486.
Chasteté, 303, 375.
Chastillon, 120.
Chateaubriand, René de, 46.
chevalerie, 23, 42, 61, 63, 64, 72, 80, 81, 82 n. 54, 86, 91, 94, 100, 117, 118, 120, 123, 124, 127, 128, 176, 187, 191, 313-28, 330-2,

336, 337, 338-9, 392, 393, 421, 422-3, 425, 429, 449, 450, 453, 468, 472, 484. Voir ordres.
cheval marin, 355, 420, 460.
chèvre, 357, 400.
Cheyny, Thomas, 148, 152, 157.
Chièvres, voir de Croy.
Chrétienté, 30, 64, 84, 90, 114, 133, 178, 190, 200, 204, 221, 224, 270, 334, 338, 339, 398, 417, 420, 428, 431, 474.
Christ, 13, 50, 51, 59, 60, 65, 67, 68, 69, 75, 77, 78, 85, 217, 224, 233, 240, 262, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 324, 368, 369, 377, 379, 386, 421, 424, 430, 431, 433, 446, 447, 452, 471, 481.
Christine de Lorraine, 402 n. 53, 405.
Christine de Pisan, 334 n. 15.
Cibo, cardinal, 41, 191; don Gabriel, 40; don Laurent, 40.
Cicéron, 77, 80 n. 52.
Cid, don Candido, 184.
Ciel, représentation du, 178-9, 465.
cigogne, 480, 481.
Cimothoé, 454.
Cisneros, cardinal, 15, 16, 21, 22.
cithare, 443.
clairon, 40, 240, 241.
Clarencieux, héraut, 170.
Classen, Friedrich, 162.
Claude de France, 122-3, 126, 437.
Clemen, Paul, 289, 291.
Clémence, 111, 402, 455, 480.
Clément VII, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38-40, 41, 42, 43, 45, 54, 79, 186, 189, 190-1, 198, 202 n. 19, 372, 373, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 428, 431, 450, 453, 474; voir Entrées.
Clément VIII, 395.
Clèves, duc de, 229, 372, 373, 374, 453.
Clive, Ruth Huff, 302.
Clopton, Hugh, 150.
Clough, Richard, 277.
Clynch, Philippe, 149.
Cobos, Francisco de las, 20, 21, 22.
Cock, Jean, 296.
Cock, Jérôme, 204, 309, 361, 362, 367, 368, 369 n. 29, 371, 374 n. 41, 377, 380, 381, 382 n. 65, 461.
Coecke, Pieter, 204, 290, 291, 292, 307-8, 309, 310, 456, 462, 463.
Cognac, Ligue de, 31, 32.
Colet, Claude, 212 n. 11.
Colijn, Jacob, 305.
Collado, F.G., 27.
Collaert, Jean, 387.
Colman, William, 148, 149, 152, 153, 155, 157.
Colomb, Christophe, 14, 18; Diego, 18, 19.
Colonna, Cardinal Pompeo, 31; Fabrice, 443.
Colonne Trajane, 103.
Combat à la barrière, 123, 125.
Combat naval, 394, 395.
Côme, 443.
Commodité, 451.
Conchillos, 15, 16, 21, 22.
Concorde, 302, 383, 399, 400, 436, 451, 464.
Confiance, 302.
Conrad III, empereur, 72.
Constance Ier, 452.
Constance, Concile de (1414), 60, 421.
Constance, 111, 464.
Constantin Ier, 58, 60, 65, 84, 421, 431, 452, 453, 464, 474, 484.
Constantinople, prise de (1454), 236.
Contarini, 173.
Conti, Domenico, 202 n. 19.
Contre-Réforme, 10, 87, 275-6, 421, 452, 462, 474, 477, 482.
Coornhert, D.V., 368 n. 25, 369 n. 29, 371 n. 34.
Copernic, Nicolas, 96.
Coppens de Diest, 307.
Corbet, A., 291.
Cordero, Juan Martín, 17.
Córdoba, Francisco Hernández de, 18.
Córdoba, Fr. Pedro de, 14, 17.
Corineus, 356.
corne d'abondance, 383.
Cornejo, Juan, 192.
Cornélis, Albert, 452.
cornet, 40, 445.
Cornu, Guillaume, 295.
Cornyshe, William, 132 n. 108, 148, 149, 150, 151-2, 153, 154, 156, 158, 171, 172 n. 18, 338.
Cornyshe, William, père du précédent, 154.
Corres, Laurence, 176.
Corsi, Giovanni, 202.
Corsini, Alessandro, 202.
Corvin, Mathias, 108.
cosmologie, 130, 131, 132, 134.
Costilla, Jorge, 193.
Cotgrave, Randle, 334.
Course de taureaux, 391, 392, 395-6.
Courtois, Jean, 239, 241, 243.
Cousin, Jean (le père), 439.
Cousin, Jean, 387.
Coussy, Mathieu de, 126 n. 74.

Coutume, 450.
Coxcie, Michel, 295, 304.
Crainte, 465.
Crane, William, 148, 149, 150-1, 152, 153, 157-8, 159.
Cratos, 455.
Crémone, 443.
Crépy, paix de, 284.
Crétin, Guillaume, 227.
Croisade, 224, 232, 236, 417, 421, 474.
croix de Lothaire, 164, 165.
croix de Saint André, 24, 25, 35, 432.
croix de Saint Georges, 40.
Cromois, Jean de, 304.
Cromwell, Thomas, 131.
Cronos, 267.
Croy : Adrien de, 35, 41, 42; Charles de, 47 n. 2, 346; Guillaume de Croy, sieur de Chièvres, 17, 18, 20, 22, 47, 49, 167, 347; Jacques de, 238; Jacqueline de, 347; Robert de, évêque de Cambrai, 238, 240, 241, 243.
Culmbach, Hans de, 110.
Cumono, 199 n. 11.
Cupidité, 366, 374, 383.
Cupidon, 117, 302, 375, 406.
Cuspinianus, voir Johann Spiesshammer.
Cybèle, 415, 451.
Cyclopes, 462.
Cyrène, 406.

D

Dan, P. Pierre, 436.
danse, 391, 392, 397, 441, 443.
danse macabre, 472.
Dante Alighieri, 59 n. 3, 65-8, 69, 70, 73, 75, 79, 80, 81, 83, 84 n. 60, 85, 86, 93, 96, 387, 463.
Danube, 201, 202.
Daphné, 448.
Darit, Jacques, 293.
Darius, 449, 451.
Dart, Thurston, 154.
dauphin, 355, 430, 458.
David, Gérard, 289.
David, roi, 220, 301, 302, 325, 351, 415, 419, 440, 445, 446, 449, 450, 451, 452, 453, 478, 484.
Dawbeney, William, 148, 152, 153, 155.
Daye, John, 90.
Daza, Bernardino, 400 n. 43, 407.
De Boissy, Légat, 125.
Degroote, G., 270 n. 56, 271 n. 60.
Dekker, Thomas, 355, 357.
Delen, A.J.J., 309, 310.
De Maisse, 132 n. 110.
Démétrius, 414.
Démocrite, 371, 374.
Des Autels, Guillaume, 210 n. 5.
Deturbense, Cardinal, 188, 189.
devise, 7, 23, 25, 26, 27, 39, 107, 118, 124, 125, 129, 130, 215 n. 33, 220, 346, 380, 429, 434, 435, 436, 438, 450, 451, 465, 471.
diables, 445. Voir Lucifer.
Diane, 194, 317 n. 8, 356, 446.
Díaz, Fernando, 193.
Díaz Tanco, Vasco, 183-95, 424 n. 6.
Didon, 449, 454.
dieux, 436, 475; fluviaux, 458; marins, 460.
Dieu le Père, 262, 451, 478.
Dignitas, 111.
Discord (e), 220, 221, 376, 383, 438, 451.
Divitis, Anthoine, voir Le Riche.
Dolce, Lodovico, 471.
Don Antonio, Prieur de Ocrato, 401.
Donatien, St., 301, 415.
Doni, Anton Francesco, 479, 480, 490.
Doria, Andrea, 189, 194, 317 n. 8, 396, 441; Girolamo, 189.
Doris, 355, 406.
Douvres, Entrevue de 1520, 113, 114-5, 162.
dragon, 126, 175, 220, 438.
Drake, sir Francis, 91.
Droit coutumier, 302.
Droit naturel, 302.
Drummond, Cyril, 331.
Du Bellay : Guillaume, 211; Martin, 211.
Dubois, Pierre, 92-3, 94.
Duetecum : Jean, 381, 432, 467, 469, 472; Lucas, 432, 467, 469, 472.
Dufay, Guillaume, 236, 238.
Dunstan, St., 179, 356.
Du Puys, Remy, 173, 236, 289, 290, 293, 294, 300-1, 413-4, 416, 417, 473, 479, 483, 487.
Duren, prise de, 453.
Dürer, Albert, 102, 103, 104 n. 9, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 161, 168, 350, 421; Hans, 102.
Du Saix, Antoine, 227.

E

Ebre, 199, 202.
Ecriture, 263, 264, 269, 272, 273.
Edmond, St., roi anglo-saxon, 179.
Edouard III, le Confesseur, roi anglo-saxon, 179.

Edouard VI, roi d'Angleterre, 90, 156, 157, 464.
Egen, Chr., 327.
Egger, H., 206.
Eglise, 31, 34, 40, 51, 59, 60, 83, 84, 89, 166, 189, 236, 243, 269, 270, 273, 299, 392, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 426, 453, 472, 484; réforme de l', 32, 33, 37, 60, 65, 83, 84, 428, 440.
Eglise, 266, 267, 268, 387 n. 7, 416, 425, 441, 452, 476, 484.
Egmont, Lamoral comte d', 348.
Elckerlyc, 260, 263, 269, 380, 381.
Eléonore d'Autriche, 34, 215, 231, 284, 307, 313, 314, 328, 332, 348, 435, 437, 438, 452.
éléphant, 356, 357, 360, 367 ,486.
Elizabeth I, reine d'Angleterre, 89, 90-1, 92, 94, 95 n. 77, 132, 388, 398.
emblème, 24, 27, 38, 90, 95, 109, 118, 126, 178, 218, 231, 302, 318, 387, 400, 403, 407, 431, 440, 444, 447, 465, 480.
Empsom, Sir Richard, 154.
Enckevort, Cardinal Guillaume, 38.
Encyclopédie, 406.
Enée, 442.
Enfer, 366, 372, 446.
Engracia, Ste, 399.
Engrand le Prince, 112.
Entrées : **Anne d'Autriche**, 1570 : Madrid, 485 n. 83; Ségovie, 390, 393, 395, 396, 403-5, 407, 408, 409-10, 411; Séville, 397, 401, 408; Valverde, 393. **Charles Quint, 1508 :** Gand, 282. **1515 :** Berghes op Zoom, 348; Béthune, 448; Bruges, 173, 236, 283, 287, 289-90, 293, 294, 300-1, 303, 304, 413-8, 432, 448, 451, 456, 465, 473, 482, 487; Bruxelles, 17, 45, 49, 55; Gand, 283, 299, 300, 301; Middelbourg, 283. **1517 :** Aguillar, 391; Colombre, 391; Llanes, 391; San Vicente, 391; Valladolid, 18, 390, 391, 392, 402; Villaviciosa, 390. **1520 :** Anvers, 105, 455, 460, 465, 487; Bruges, 133, 295, 452; Calais, 127, 128, 129, 132, 133, 147, 152, 170, 172 n. 18; Gravelines, 114, 127, 132, 133, 147, 152, 170, 172 n. 18. **1522 :** Greenwich, 170, 171-2, 180 n. 48; Londres, 8, 130, 169-81. **1526 :** Séville, 185, 390, 392, 402. **1530 :** Augsbourg, 112 n. 32, 428, 488; Bologne, 7, 10, 29, 35-6, 199, 284, 418-21, 431, 453, 460, 474, 479, 487; Mantoue, 205, 425-7, 442; Munich, 428. **1532 :** Mantoue, 198-9, 427, 442. **1533 :** Saragosse, 399. **1535 :** Messine, 26, 197, 199, 429, 430, 432, 488; Naples, 25, 197, 427, 429, 430-1, 488. **1536 :** Florence, 197, 199, 201, 202-3, 204, 431, 433, 488, 489; Rome, 197, 199-201, 203, 204, 205, 206, 368, 431, 461, 484, 488, 489; Sienne, 197, 201-2, 206, 431-3, 442; Vérone, 198. **1539 :** Bayonne, 207, 213; Blois, 207; Bordeaux, 207, 237; Fontainebleau, 205, 237, 436-7; Loches, 207, 231 n. 89; Orléans, 207, 212 n. 12, 214 n. 21, 237, 435, 489; Poitiers, 207, 212, 214, 225, 237, 434-5, 489. **1540 :** Cambrai, 8, 207, 235-53, 439; Paris, 207, 212, 213, 219-21, 228, 229, 236, 437-9, 489, 490; Valenciennes, 207, 236, 241, 242, 243, 439-40, 490. **1541 :** Majorque, 404; Milan, 442, 490. **1550 :** Augsbourg, 479. **Charles VIII,** 1484: Paris, 484. — 1485: Rouen, 485. **Charles IX,** 1571 : Paris, 407. **Christine de Lorraine,** 1589 : Florence, 402 n. 53, 405, 410, 411. **Clément VII,** 1530 : Bologne, 419-20. **Cosme Ier,** 1539 : Florence, 200, 202 n. 19. **Eléonore d'Autriche,** 1531 : Paris, 482. **Elizabeth I.** 1572 : Warwick, 126 n. 74. — 1575 : Kenilworth, 398. **Ernest d'Autriche,** 1594 : Anvers, 387. **Ferdinand d'Autriche,** 1635 : Anvers, 369. **François Ier,** 1515 : Lyon, 236-7. — 1517 : Rouen, 427. **Henri II,** 1550 : Paris, 107, 231 n. 88, 483; Rouen, 483. **Isabelle de Bavière,** 1389 : Paris, 334. **Isabelle de Valois,** 1559 : Tudela, 394. — 1560 : Tolède, 396, 397-8, 399, 401-2, 403, 405-7, 411. **Jean sans Peur,** 1405: Gand, 297. **Joseph II,** 1781 : Gand, 298. **Louis XII,** 1509 : Milan, 442. **Magdeleine de la Rochefoucauld,** 1583 : Tournon, 337. **Comtesse Marguerite,** 1329 : Gand, 288. **Marie d'Angleterre,** 1514 : Paris, 482. **Marie de Médicis,** 1600 : Avignon, 407 n. 77. **Marie de Portugal,** 1543 : Alcantara, 393; Aldera Galega, 392; Badajoz, 393; Coria, 393; Elvas, 393; Estremoz, 393; Evora, 393; Medina del Campo, 393, 397, 399, 404; Salamanque, 397; Valladolid, 405. **Maximilien d'Autriche,** 1486 : Anvers, 105. **Marie-Louise d'Orléans,** 1680 : Madrid, 411. **Moulay-Hassan,** 1543 : Naples, 394. **Philippe II, 1549 :** Amsterdam, 477; Anvers, 8, 297, 289, 290-1, 292, 293, 295, 305, 307-10, 361, 369, 427, 455-67, 476, 483, 490; (Arc de la ligue Hanséatique, 457. Arc de la ville, 309. Arc des Allemands, 291, 309, 457, 461, 463-4. Arc des Anglais, 309, 457, 461, 463-4. Arc des Espagnols, 291, 309, 310, 457-8. Arc des Florentins, 291, 309, 457, 461, 463. Arc des Génois, 291, 309, 457, 458-63, 476); Arras, 449, 454-5; Bruges, 451-2, 454, 456, 476;

Bruxelles, 313, 325 n. 28, 445-7, 449, 454, 476; Dordrecht, 455; Douai, 476; Gand, 8, 284, 289, 290 n. 11, 297, 301-6, 450, 454, 463, 476; Gênes, 441-2; Haarlem, 325 n. 28, 455, 476; La Haye, 455; Leyden, 325 n. 28; Lille, 452-3, 454, 471-2, 476, 478, 484; Louvain, 324 n. 26, 447, 448, 449-50, 454, 476; Mantoue, 444, 460; Milan, 442-4, 485; Mons, 455; Rotterdam, 455; Saint-Omer, 325 n. 30; Tournai, 453, 476, 484; Trente, 444-5; Utrecht, 305; Valenciennes, 325 n. 28. **1556 :** Anvers, 284, 461, 462. **1582 :** Abrantes, 401. **1585 :** Barcelone, 396; Valence, 393, 396, 398, 402, 403, 411. **1592 :** Valladolid, 407, 410 n. 86. **Philippe III,** 1599 : Valence, 390, 411. — 1600 : Valladolid, 407, 410 n. 86. **Philippe le Beau,** 1494 : Anvers, 105. **Philippe le Bel,** 1301 : Gand, 288. **Philippe le Bon,** 1440 : Bruges, 288.
entremet, 336 n. 20, 447.
Entrèves, A.P. d', 68 n. 24, 69 n. 25.
Envie, 364-5, 366, 367, 369, 372.
Eole, 353, 354, 406, 446.
Erasme, 14, 17, 18, 21, 24, 25, 31, 45-56, 77-8, 83, 84, 86, 90, 109, 113-4, 133, 171, 270, 271, 344, 346, 347, 370, 414, 455, 473, 479.
Erkenwold, 179.
Erreur, 477.
esbattement, 256, 257, 258, 281, 284.
Escaut, 303, 352, 467.
Escouchy, Mathieu d', 236.
Espagne, 404, 467.
Espérance, 451, 473.
Espoir, 465.
estampe, 103, 115, 204, 361, 362, 367, 368, 371, 372, 375, 376, 380, 387, 429, 472.
Esther, 415, 419.
Estheve, Antonio, 402.
Eternité, 374, 377, 444.
Etienne, St., 262, 263.
Europe, 352, 353, 383, 456, 465.
Eusèbe, 60.
Everaert, Cornelis, 283, 284.

F

Fairholt, F. W., 349, 351 n. 12.
Farnèse, Cardinal, 36, 190.
Farthing, Thomas, 148, 149, 150, 155-6.
Faunes, 420, 443.
Fayrfax, Robert, 148, 149-50, 152, 153-4, 158.
Félicité, 453, 472.
Félix, Antoine, 439.
Ferdinand V, Le Catholique (Ferdinand II d'Aragon), 17, 27, 55, 78, 112, 421, 429, 446, 453.
Ferdinand VII, 27.
Ferdinand Ier, empereur, 33, 34, 36, 40, 53, 90, 102, 103, 111, 161, 172 n. 18, 422, 428, 433, 446.
Ferdinand II, empereur, 369.
Ferdinand Gonzague, 443, 444.
Ferguson, W.K., 70 n. 30, 71 n. 35, 74 n. 43, 75 n. 47.
Fernandez de Oviedo, Gonzalo, 20, 25.
Ferrer, Vicente, 398.
feux d'artifice, 126, 396, 444, 445.
Févin, Antoine de, 137 n. 8.
Ficin, Marsile, 108, 109, 371 n. 33.
Fidélité, 111, 455, 472.
fifre, 104, 136, 237, 242.
Finesse, 179.
Fisher, John, 148, 152, 155.
flageolet, 415.
Flandre, Comtes de : Baudoin Ier, Bras de Fer, 303, 450; Arnould, le Grand, 312; Robert de Jérusalem, 303, 450; Baudouin VII, à la Hache, 303, 450; Thierry d'Alsace, 290, 301, 302, 415, 450; Philippe, 302, 450; Louis de Crécy, 288; Louis de Mâle, 415; Charles le Bon, 450.
Flandre, 478.
Fleuranges, 115, 116 n. 23, 117, 125 n. 69, 135.
fleuve, 199, 201, 202, 303, 459, 463.
Flood, W. Grattan, 147, 154, 156, 157, 158.
Flore, 404.
Florence, siège de, 37, 43, 422; voir Entrées.
Florence, 405, 463.
Floris, Corneille, 292, 305, 308, 309.
Floris, Frans, 291, 309, 388 n. 10, 427, 460, 461, 462.
flûte traversière, 422.
Foi, 9, 39, 270, 421, 446, 458, 464, 474, 476.
Foi, 366, 384, 399, 406, 419, 439-40, 441, 459, 465, 469, 477.
Foix, Gaston de, 337.
Foix, Germaine de, 185-6.
folias, 393.
Folie, 375, 377, 381, 382.
folklore, 37, 319, 322.
Folle Jeunesse, 263.
Folz, R., 58 n. 1, 59 n. 2.
Fonseca, Evêque, 22.
Force, 111, 178, 179, 302, 371, 402, 450, 452, 459, 463.

Fortune, 72, 79, 218, 356, 360, 369, 371, 403, 416, 421, 444; roue de la, 195, 369, 386, 387, 402-3, 416.
fou(s), 259, 263, 333.
Fowler, 126.
Foxe, John, 89-90.
France, 225, 435.
Francisco de Fregenal, 187.
Franco, Battista, 200.
François Ier, 7, 8, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 53, 54, 55, 79, 90, 93, 94, 113-34, 135, 138, 139, 145, 147, 148, 159, 162, 169, 170, 179, 180, 194, 205, 208-11, 213-4, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 228, 230, 231, 232, 236, 237, 240, 243, 283, 284, 348, 372, 373, 418, 427, 428, 433-40, 441, 452, 453, 475, 483; voir Entrées.
François de Paule, St., 54. 218, 222.
François de Valois, 208, 213 n. 14, 215 n. 23,
François-Ferdinand d'Autriche-Este, 103.
Fraude, 371, 376, 381.
Frédéric Ier, Barberousse, 164, 165.
Frédéric II, 62-3, 64, 65, 66, 67-8, 75, 78, 79, 84, 88, 96.
Frédéric III, 105.
Frédéric II Gonzague, 426.
Friedlander, M. J., 309, 310.
Frise, 478.
Froben, 47.
Fromm, 162.
frontispice, 24, 25, 437, 462, 471.
Frundsberg, 32.
Fuenterrabia, bataille de, 186.
Fuentes, Comte de, 189.
Furies, 383.
Fureur, 365, 420.

G

Gabriel, archange, 179.
Gain, 415.
Galatée, 406.
Gallardo, 183.
Galle : Jean, 367 n. 20, 374 n. 41, 380, 381; Philippe, 367, 368 n. 26, 371, 387; Théodore, 367 n. 20, 368 n. 27, 381, 387.
Gamboa, Sarmiento de, 25, 27.
Gand, troubles de (1539), 8, 218, 220, 237, 276-7, 433, 440, 450, 476, 477; voir Entrées et Rhétorique.
Ganimède, 301.
Garay, Francisco de, 19-20.
Garcia, Fernan, 410.
Garcilaso de La Vega, 25.
Garnode, Louis, 390.
Gattinara, Mercurino, 21, 34, 41, 79, 84 n. 60, 85, 86.
géant, 174, 314 n. 6, 321, 356, 364, 420, 426, 427, 430, 445, 459, 462, 475, 486.
Gédéon, 17, 453, 454.
Geldner, 48.
Gênes, 458.
Genga, Bartolommeo, 200.
Georges, St, 179.
Gérion, 408.
Germanie, 59, 435, 464.
Grégoire, St, 386, 423, 452, 453.
Gherardi, Cristofano, 202.
Ghirlandajo, Ridolfo, 202.
gibelinisme, 64, 65-6, 73, 75, 76 n. 49, 79, 80, 81, 83, 84, 89, 93.
Gibson, Richard, 119, 129, 134 n. 1, 171, 172 n. 18, 180 n. 48.
Giehlow, K., 108, 109 n. 27, 111.
Giles, John, 148, 153, 156, 159.
Gillis, Pierre, 455, 487.
Giménez Fernández, Manuel, 14 n. 2, 15, 16 n. 4, 19, 21.
Giotto, 463.
Girard, Jean, 212, 216, 217.
Giustiniani, Marino, 318 n. 9.
Glareanus, 139, 140 n. 43.
Glaucus, 406.
Gloire, 111, 198, 204, 364, 402, 421, 480.
Gloire vaine, 378.
Godefroy, Denis, 136 n. 3.
Godefroy de Bouillon, 449, 450, 453.
Goedthals, François, 363, 382 n. 66, 386.
Goes, Damiao de, 25.
Goethe, 100.
Gogmagog, 356.
Goliath, 446.
Gombert, Nicolas, 235, 239.
Gombri, Comte de, 39.
Gonzaga, Fernando, 324 n. 27.
Gonzaga, Luigi, 425, 426 n. 8, 441 n. 36.
González, Isabel, 184.
Gorgone, 408.
Gorrevod, Laurent de, 19 n. 12.
Gossart, Jean, 293, 304, 346-7.
Gourmont, Gilles de, 413.
Grâce, 302, 377, 384, 472.
Grâces, les trois, 400, 406, 415, 440, 455.
Gracián, Baltasar, 24.
Grafton, Richard, 172, 181.
Grapheus, Cornelis, 287, 290, 291, 307, 308,

309, 455, 456, 457, 459 n. 50, 461, 462, 463, 466, 487, 490.
Grasse cuisine, 360, 361.
Grèce, 456.
Grégoire XIII, 395.
Gresham, Thomas, 277.
griffon, 103, 357.
Gringore, Pierre, 482-3.
Groslot, bailli d'Orléans, 211.
Grossart, Ernest, 324 n. 27, 325.
Grunewald, Mathias, 161.
Gueldre, 478.
Guelfes, 65, 69, 76 n. 49, 93.
Guerre, 220, 364, 365, 366, 369, 372, 386, 387, 388 n. 10, 437.
Guevera, Antonio, 79-80.
Guicciardini, L., 202, 239.
Guichardin, François, 31, 86.
Guildford, Sir Edward, 123, 133.
Guise, François de Lorraine duc de, 54.
Guisnes, 1520, 30, 115, 116, 118-9, 120-1, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 133, 485; voir Camp du Drap d'Or.
guitare, 336.

H

Hainaut, 478.
Hall, Edward, 115, 116 n. 16, 117 n. 25, 120, 124, 125 n. 68, 126, 128 n. 81, 132 n. 110, 133, 134 n. 1, 147, 171 n. 16, 172, 174, 175, 177, 178 n. 41, 179 n. 45, 180, 338 n. 25.
Hampton Court, armistice de, 34.
Hardouin, Pierre, 187.
Harington, Sir John, 91.
Harman, Richard, 179 n. 44.
harpe, 478.
Harrewyn, 411.
hautbois, 235, 237, 240, 242, 440.
Hawkins, Robert, 148, 149, 156.
Hector, 231, 449, 483.
Hécube, 449.
Hedicke, R., 308, 309, 310.
Hélène, Ste, 452, 464.
Hemmerlein, Félix, 386, 387.
Henares, 406.
Henne, Alexandre, 282, 325.
Henri, Prince d'Angleterre, 148.
Henri IV, d'Angleterre, 132.
Henri VI, d'Angleterre, 179.
Henri VII, d'Angleterre, 129, 156.
Henri VIII, d'Angleterre, 8, 30, 31, 33, 34, 40, 89, 90, 93, 113-34, 135, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 154 n. 25, 155, 158, 159, 162, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 229, 232, 241, 338 n. 25, 346, 428, 434, 464.
Henri II, de France, 7, 31, 53, 94, 107 n. 21, 205, 312, 361, 454-5, 483, 484.
Henri III, de France, 95.
Henri IV, de France, 95, 407 n. 77.
Henri VII, empereur, 68, 81.
Héraclite, 371.
Héraclius, 290, 415.
héraldique, 106, 120, 122, 128, 129, 130, 357.
Hercule, 23, 24, 25, 26, 27, 117, 126, 128, 174, 198, 202, 203, 231, 301, 398, 407, 408, 409, 433, 434, 438, 439, 445, 446, 454, 458, 462, 471, 479, 483.
Hercule, colonnes d', 13, 23, 24, 25, 26, 27, 41, 82, 83, 95, 112, 231, 424, 441, 446, 469, 471.
Hercule Gaulois, 112 n. 23, 231, 406, 407.
Hercules Germanicus ,112 n. 33.
hérésie, 9, 32, 34, 75, 130, 180, 194, 232, 268, 272, 274, 275, 278, 421, 440, 452, 453, 454, 459, 472, 474, 476, 477, 478.
Héroet, Antoine, 227.
Herrera, Gabriel Alonso de, 395.
Hesdin, 454.
Heywood, Thomas, 352, 356.
hiéroglyphes, 109, 110, 407, 444, 445.
Higgons, Edward, 158.
hippopotame, 480, 481.
Hispalus, 407 n. 77, 408.
Histrio-Mastix, 388.
Hogenberg, Frans, 362.
Hogenberg, Nicolas, 38, 42, 425.
Hogeskyn, William, 148, 157.
Holbein, Hans, le Jeune, 134, 370.
Holinshed, Raphael, 132 n. 112.
Hollande, 478.
Homère, 209, 231, 406.
Homme, 263, 267, 466.
Hondius, H., 472-3.
Honneur, 111, 372, 381 n. 61, 452, 455, 472.
Horapollo, 109-10, 444.
Hornes, Philippe II de Montmorency-Nivelle, 348.
Huguccio de Pise, 62.
Hugues Capet, 227, 228.
Hulsen, Ch., 206.
Humanisme, 7, 31, 46, 49, 58, 70, 71, 73-4, 75, 77, 78, 79, 81, 86, 104 n. 9, 108, 109, 110, 111, 112, 274, 362, 370, 385, 473, 455.
Humilité, 364, 365, 366, 367 n. 21, 369, 386, 388, 472.

Hunne, Richard, 130.
Hus, Jean, 421.
hydre, 202, 433, 446.
Hymen, 403, 405, 407.
hymnes, 179.

I

Ignorance, 383.
Immortalité, 455.
Impunité, 451.
Indiens, 9, 14, 15, 16, 21, 22, 357, 401, 442, 474.
Industrie, 366.
Infidèles, 9, 178, 204, 420, 421, 429, 431, 440, 468, 474, 476.
Injustice, 364.
Innocence, 375, 466.
Innocent III, 62.
Intelligence, 111, 302.
intermèdes, 443, 485.
Intronati. Académie des, 201-2, 433.
Iopas, 351.
Irnérius, 29.
Isaac, 445, 446, 451.
Isabelle de Bavière, 334.
Isabelle d'Este, 104.
Isabelle la Catholique, 27, 47, 78, 429, 446, 453.
Isabelle de Portugal, femme de Charles Quint, 185, 294, 446.
Isabelle de Valois, femme de Philippe II, 394, 397, 398, 399, 401-402, 405, 406, 407, 408, 411.
Isaïe, 434.
Isenbrant, 452.
Isocrate, 47 n. 2, 49-50.
Italie, 467.

J

Jacob, 445, 446.
Jacques, St., 24, 187, 271; St Jacques Matamore, 204, 206, 432; voir Ordre.
Janus, 361, 421, 437, 444, 458, 460, 474.
Jason, 175, 288, 433, 446, 454, 459.
Jean Baptiste, St, 126, 179, 350, 463.
Jean de Gand, 173, 176, 178.
Jean l'Évangéliste, St, 13.
Jean, Margrave de Brandebourg, 164.
Jean Sans Peur, 297, 429.
Jeanne de Castille, mère de Charles Quint, 47, 78, 111, 345, 446.
Jegher, Jan, 350, 355, 356, 357.
Jerez, R. P. Diego de, 192.
Jérome, St, 453.
Joab, 283.
Joachimo, Gioan, 116.
Job, 294.
Joigny, Seigneur de, 259.
Jonas, 454.
Jonathas, 440.
Jones, Robert, 148, 149, 150, 152, 157.
Jongelingh, Nicolas, 462.
Joseph, 445, 447.
Joseph II, Empereur, 298.
Josèphe, Flavius, 327, 328.
Josias, 384.
Josquin des Prez, 139, 239, 242, 243.
Josué, 301, 449.
Jour, 364, 367.
Joute, 123, 124, 125, 170, 171, 172 n. 18, 199, 321, 442, 443.
Jovio, Paulo, 188.
Judas Machabée, 449.
Juan d'Aragon, châtelain d'Amposta, 186, 187.
Jugement dernier, 350, 366, 367, 368, 377, 379, 399, 486.
Juifs, 94, 421.
Julien l'apostat, 452, 453.
Juliers, Duc de, 163, 164, 165.
Junon, 301, 302, 400, 409, 415, 460.
Jupiter, 301, 302, 364, 406, 415, 427, 429, 430, 441, 452, 455, 458, 459, 460, 471, 475.
Juste, Théodore, 318 n. 9, 319, 324 n. 27.
Justice, 60, 67, 68, 81, 83 n. 87, 89, 90, 95, 111, 175, 178, 195, 262, 302, 361, 366, 384, 388, 399, 402, 429, 450, 451, 452, 455, 459, 460, 466, 472, 476, 480.
Juvenal, 209.

K

Kantorowicz, E., 62-3, 65, 66, 88 n. 65.
Keldermans, Antoine, 345.
Keldermans, Rombaut, 345.
Kempis, Thomas a, 274.
Key, William, 307.
Keysere, Pierre de, 37.
Kiel, Cornelis van, 387.
Koelderer, Joerg, 104, 106, 107, 109, 110.
Krappe, A. H., 322.
Kratzer, Nicolas, 134.
Kyte, John, 152, 153.

L

La Baulme, Claude de, 42.
La Borderie, Bertrand de, 224.
La Borderie, Jean Boiceau de, 212, 219, 224-7, 228.
La Borderie, Guy Le Fèvre de, 224.
La Caille, Jehan, 135 n. 1, 136.
Lactance, 60, 65, 84.
Laet, Hans de, 351, 359.
Laetus, Pomponius, 108, 109.
Lafond, Jean, 112.
La Marche, Olivier de, 429.
La Marck, Erard de, 163, 165, 167; Robert de, 163.
Lambrecht, Joos, 260, 261, 276.
Lamothe Fénelon, Bertrand de Salignac de, 312 n. 1.
Lancelot du Lac, 321, 323.
Landjuweel, 256, 257, 266, 279, 281, 377; Anvers (1561), 256, 257, 261, 264, 279, 292, 382; Diest (1541), 257 n. 11; Malines (1515), 256; voir Rhétorique.
Landriano, 33.
Lannoy, Marie de, 347.
La Péruse, Jean de, 225.
La Réformeresse, 212, 237.
Largeot, Mathieu, 208.
La Rochefoucauld, Magdeleine de, 337.
Las Casas, Fr. Bartholome de, 14-23.
Latrocinium, 372.
Lautrec, Odet de Foix, vicomte de, 33.
Lazare, 362, 371.
Le Boucq, Noël, 439.
Lefèvre, Jean, 282.
Lefebvre, Raoul, 446.
Léon III, 58, 69.
Léon X, 30, 31, 35, 168.
Leoni, Leone, 203, 373, 485 n. 83.
Leoni, Pompeo, 485 n. 83.
Le Riche, Anthoine, 138, 140, 145.
Le Sauvage, Jean, 15, 16, 17, 19 n. 12, 20-21, 22, 49.
Leurs, C., 305.
Leviathan, 377.
Leyva, Comte Antonio de, 32, 42, 190, 194, 423.
Libéralité, 111, 406, 455.
Liberté, 441.
licorne, 357, 394.
Liefrinck, Joan, 298.
Ligozzi, 405.
Lille, Banquet du Cygne, 126 n. 74; Banquet du Faisan, 236, 288, 429, 446; voir Entrées.
Lily, George, 178.
Lily, Maître William, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180.
lion, 220, 357, 394.
Lisbonne, carnaval de, 392-3.
Lloyd, John, 148, 149, 150, 151, 154, 159.
Lodi, 443.
Loi religieuse, 272, 273, 301, 384, 415.
Loi, 302, 450.
Lomazzo, 205.
Lombardo, Alfonso, 198.
Londres, Cortèges du Lord Maire, 349-57; traité de, 169; voir Entrées.
Londres, 352.
Loomes, R. S., 322.
López de Gómara, F., 14, 20, 25.
Lorraine, Cardinal de, 222.
Louis I^er^, Le Pieux, 302.
Louis VI, Le Gros, 227.
Louis VII, Le Jeune, 227.
Louis XI, 30, 31, 54, 100.
Louis XII, 30, 137, 138, 339 n. 28, 442, 475.
Louis XIV, 97.
Louis II, de Hongrie, 294.
Louise de Savoie, 34, 227.
Louve, 460.
Loyauté, 353.
Lozano, Fr. Martin, 188, 192.
Lucain, 209, 409 n. 84.
Lucien, 407.
Lucifer, 195, 369, 371, 446.
Lucrèce, 448.
Ludford, Nicholas, 158.
Luis, Dom, 186, 187.
Lully, Jean-Baptiste, 338 n. 24.
luth, 375, 443.
Luther, 31, 55, 83, 84, 85, 270, 271, 274, 275, 452, 453.
lynx, 357, 399.
lyre, 355, 417, 430.
lys, 225, 226, 435, 437, 465.

M

Mabuse, voir Jean Gossart.
Macé, René, 211 n. 7, 212, 227-32, 434.
Machiavel, Nicolas, 31, 76-7, 86, 100-1.
Macropedius, 260 n. 18.
Madrid, Traité de, 31, 53, 54, 209, 283.
Maerlant, 269.
Magellan, 26.
Magnificat, 139.
Magnificence, 111, 455.

Mahomet, 428, 456.
Majesté, 302.
Malatesta, Pandolfo, 105; Roberto, 105.
Malleolus, Felix, voir Hemmerlein.
Mallery, C. de, 387.
Mameranus, Henricus, 162.
Manetti, Gianozzo, 236.
Manfred, 75.
Manilius, Cornelis, 284, 302.
Mantegna, 38, 104, 106, 111, 425.
Manto, 444.
Mantuan, Baptiste, 231 n. 91.
Manuce, Alde, 104, 108, 109.
Marc Aurèle, 26, 80, 81.
Marchandise, 415, 416.
Marguerite d'Autriche, 34, 35, 49, 56, 101, 106, 110-1, 127, 163, 167, 282, 300, 344, 346, 347, 422, 477.
Marguerite de Navarre, 225.
Marguerite de Parme, 37, 348.
Marguerite d'York, 336 n. 20, 346, 446.
Mariana, Juan de, 410.
Marie d'Angleterre, 437, 464, 467, 482, 483.
Marie de Bourgogne, 30, 31, 56, 101, 105, 110, 446.
Marie de Hongrie, 215, 256, 276, 277, 289, 294, 307, 311, 312 n. 1, 313, 314, 317, 318 n. 9, 319, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 339, 340, 348, 445, 463, 477, 485.
Marie de Portugal, 392, 393, 399, 405, 446.
Marie-Louise d'Orléans, 411.
Marie-Magdeleine, Ste, 446.
Marie-Thérèse d'Autriche, 298.
Mariette, P. J., 206.
Marignan, Bataille de, 30, 427.
Marliano, Luigi, 13, 14, 23.
Marot, Clément, 212, 213, 214-6, 228 n. 75, 233, 363, 386.
Marot, Jean, 230.
Mars, 212 n. 11, 221, 222, 224, 360, 361, 367 n. 21, 416, 451, 452, 458, 463.
Marston, John, 388.
Martens, Dierck, 47, 48.
mascarade, 103, 105, 125, 126, 127, 132, 152, 170, 171-2, 199, 317, 329, 330-2, 422, 436, 442, 485.
masque, 180, 331 n. 8, 338, 340, 388.
Mattingly, G., 169.
Maturino da Firenze, 205.
Maure(s), 189, 334, 337, 338, 357, 393, 395, 398, 410, 421, 429, 432, 450, 452.
Maurus, Hartmann, 161, 162.
Maxe, William, 157.
Maxence, 452, 464, 484.
Maximilien Ier, 30, 55, 78, 94, 99-112, 238, 282, 299, 300, 334, 344, 345, 416, 421, 425, 438, 446, 452, 477, 478.
médailles, 198, 404.
Médée, 175.
Médicis : Alexandre de, 37, 39-40, 43, 189, 202, 203, 422, 433; Catherine, 95, 338; Cosme Ier duc de Toscane, 202 n. 19, 463; François, duc de Toscane, 463; Hippolyte, cardinal, 198; Jean, cardinal, 189; Jean des Bandes Noires, 32, 104, 463; Laurent, 37, 399; Marie, 407 n. 77.
Melanchton, 84.
Melchisedech, 446.
Memlinc, Hans, 289.
Mémoire, 302.
Mendoza, Don Pedro de, 187, 188.
ménestrel, 236, 331 n. 6.
Mercure, 352, 353, 400, 406, 443, 458, 467.
messe, 136, 139, 140, 147-8, 150, 158, 165, 189, 191, 239, 241, 422-3.
Messine, 430.
Metedja, 202.
Metellus, 240.
Metsys, Quentin, 293, 371, 455.
Metz, prise de, 55.
Meza, de, 170.
Michaelis, 206.
Michel-Ange, 373, 462, 463.
Michel, St, 116, 118, 220, 437, 445.
Middleton, Thomas, 353.
Midsummer show, 350.
Mignet, A. M., 46.
Milan, 443.
Milborn, Sir John, 174, 175 n. 29, 178.
Millis, Guillermo de, 24.
Minerve, 25, 408; voir Pallas.
Minfant, David, 386.
Minos, Claude (ou Mignault), 24.
Miséricorde, 303.
Modération, 111, 303.
Modestie, 303.
Mohacs, Bataille de, 339.
Moïse, 267, 383, 415, 419, 446, 474.
Molinet, Jehan, 282, 336 n. 20, 339.
Mommsen, T. E., 70 n. 29, 71.
Monarchie, 387 n. 7, 451.
Moncada, Ugo de, 31.
Monde, 27, 189, 198, 240, 367, 369, 380, 383-384, 430, 458.
Monde, 372, 379, 381 n. 60, 382, 384.
Moneta, 466.
monstres marins, 128, 354-5, 460, 469.
Montano, Benito Arias, 184.

Montecuculli, 218.
Montesino, Fr. Antón, 14, 16.
Montesino, Fr. Reginaldo, 16.
Montferrat, Marquis de, 41, 43, 189, 190.
Montigny, Florent de, 348.
Montmorency, Anne de, 222, 224 n. 56, 229, 233, 439.
Montorsoli, 202.
Morales, Cristobal de, 235.
moralité, 212, 380; voir *Spel van Sinne.*
More, Sir Thomas, 16, 130, 174, 370, 455.
Moresca, 333-4, 336, 337, 392, 394, 437.
Mort, 367, 369, 372, 376, 377, 446, 453, 455, 472.
Moscoso, Blas, 188, 192.
motet, 136, 137, 138 n. 21, 139, 140, 150, 235, 236, 238, 239, 241, 242, 243.
Moulay-Hassan, 429, 430, 431, 433, 452.
Mouton, Jean, 137, 138-40.
Mouton, Pierre, 137, 138, 148, 158.
Moya, Marquis de, 189.
Muhlberg, bataille de, 440, 480.
Muller, Harman, 368 n. 25.
Munday, A., 354, 355, 356 n. 43.
Munificence, 476.
Muses, 111, 356, 361, 394, 415, 421, 437, 462.
Mynius, 175.
mystère, 240, 242, 243, 256, 336 n. 20, 414, 415, 434, 435, 437, 439, 446.
mythologie, 95, 111, 173-4, 183, 195, 226, 231, 243, 283, 284, 288, 301, 390, 400, 404, 415, 416, 417, 436, 446, 454, 462, 465, 475, 481, 482, 485.

N

Naïades, 383.
Nanni de Viterbe, 101.
Nassau, Comte Henri de, 41, 42, 43, 48, 172 n. 19.
Nassau, Guillaume de, 348.
Nauclerus, J., 74.
naumachie, 394.
Navagero, Andrea, 392.
Navarro, Juan, 193.
Navire, 24, 353, 354, 468, 469, 471, 472, 486.
Négoce, 416, 467.
nègre, 392.
Némésis, 370.
Neomagus, Gerardus, 47 n. 2, 48, 49.
Neptune, 355, 360, 406, 420, 441, 446, 454, 458, 460.
Nérée, 355, 406.
Néréides, 355, 460.
Néron, 360, 452.
Nevers, Louis de, 301, 415.
Newark, William, 154, 157.
Nice, Trêve de, 235, 238; Paix de, 284, 433.
Nicoclès, 47 n. 2, 49-50.
Nil, 199.
Nobilitas, 111.
Noé, 101, 451.
Nouveau Monde, 7, 13-27, 78, 82, 83, 91, 353, 373, 392, 441, 442, 469, 474.
Novare, 443.
Noviomagus, 293.
Noyon, Traité de, 30.
Nuit, 364, 367, 376.
Numa Pompilius, 421.
Nuremberg, 100, 107, 108, 464.
Nutt, A., 322.
nymphes, 330 n. 4, 331 n. 6, 406, 420, 443, 444, 460.

O

Obéissance, 465.
Obstination, 383.
Ocampo, Florian de, 241.
Océan, 26, 27, 355, 463, 467.
Oinos, 444.
Olbrechts, Jacques, 344.
Olivier, 175.
Olympe, 427, 458, 475.
Ommegang d'Anvers, 8, 349-57, 359-88, 467, 471, 478, 485; de **1534,** 308, 309; de **1559,** 351, 359-62, 384; de **1561,** 351, 362-7, 384, 387, 388; de **1562,** 351, 374-7, 384, 388; de **1563,** 351, 374, 377-82, 384; de **1564,** 351, 352, 353, 354, 355, 382-3, 384; de **1566,** 351, 352, 383-5, 387 n. 7; de **1648,** 354; de **1649,** 354.
Opitiis, Benedictus de, 159, 238.
Oportunitas, 111.
Orange, Philippe de Chalon, prince d', 172 n. 19.
Ordres de chevalerie : St Jacques, 24, 187, 271; de la Jarretière, 90, 180; de St Michel, 221, 434, 437; de la Toison d'Or, 17, 23, 24, 41, 80, 90, 102, 173 n. 23, 175, 221, 324 n. 26, 344, 345, 347, 422-3, 434, 437, 453, 468, 471.
orgue, 136, 137, 148, 150, 156, 158, 159, 179, 443, 447.
Orgueil, 364, 366, 367, 372, 381, 386, 387, 388 n. 10.
Orientaux, 125.
Origène, 270.
Orleans, duc d' ,222, 432, 435.
Orléans, duc d', 222, 237, 239, 437, 439.

Orose, Paul, 209.
Orphée, 301, 350, 416, 483.
Ortiz y zúñiga, Diego, 27, 390, 403 n. 58.
Osiris, 110.
Oste, Jean, 302 n. 7, 306, 450, 463.
Othon Ier, 161.
Ovide, 109, 209, 409 n. 84.

P

Pace, Secrétaire de Henri VIII, 125.
Pacheco, don Juan, 189.
Pacheco, Francisco, 187.
pageant, 151, 152, 170, 171, 172-9, 180, 181, 388.
Paix, 113-4, 177, 202, 220, 221, 225, 226, 227, 243, 262, 353, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 375, 386, 387, 388, 398, 402, 419, 435, 436, 437, 438, 456, 464.
Palais des Nations, 352, 353, 383.
Paléologue, Boniface, 41.
Pallas, 302, 406, 446, 458, 480, 482; voir Minerve.
Palmerin, 321, 327.
Paludanus, Jean, 47 n. 2.
Pan, 415, 451, 460.
Papauté, 32, 55, 76, 79, 83, 84, 87, 88, 89, 96.
Pape, 30, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 71, 76 n. 49, 77, 78, 79, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96, 97, 125, 175, 189, 275, 278, 418, 476, 484.
Pappenheim, Maréchal de, 164.
Paradis : céleste, 67, 69, 454; terrestre, 65, 67, 69, 96, 399.
Pâris, 302, 356, 400.
Paris, voir Entrées.
Parmesan, le, 198, 204.
Parnasse, 356, 486.
Parques, 376, 458.
Parthénope, 406, 454.
Pascal, Blaise, 274.
Pastor, C. Pérez, 25.
Pathie, Roger, 329-30.
Patience, 302, 368-9, 472.
Patrocle, 449.
Paul III, 199, 201, 284, 431.
Paul, St, 51, 267, 269, 271 n. 59, 274, 419.
Pauvreté, 364, 365, 369, 386, 387.
Pavie, 443.
Pavie, bataille de, 31, 79, 86, 180, 185, 204, 208, 209, 210, 283, 373.
Péchés, 366, 367, 387.
Pecunia, 372.
Penne, Robert, 148, 149, 154-5, 156.
Penne, John, 154, 155.
Pérez Gómez, Antonio, 24, 25.
Péril, Robert, 38, 39, 41, 42, 425, 488,
Perrenot, François, 34, 37.
Perrenot, Nicolas, 41.
Perrenot de Granvelle, Antoine, 41, 454, 468.
Peruzzi, B., 206.
Perse, A., 209.
Persée, 301.
Persévérance, 111, 302.
Pétrarque, 70-1, 72-3, 74, 75, 76, 83, 367, 368, 372, 376, 463.
Pétrone, St, 419.
Peuple, 387 n. 7.
Peutinger, Dr Conrad, 100, 108, 109.
Peypus, Friedrich, 161.
Phalèse, Pierre, 331 n. 6, 336.
Phébé, 302.
phénix, 231, 404, 444, 471.
Philibert, Le Beau, 346.
Philippe Ier, archiduc d'Autriche, roi de Castille, 13, 47, 48, 49, 105, 110, 112, 140, 256, 257, 282, 345, 446.
Philippe II, 23, 24, 25, 26, 37, 46, 54-5, 57, 87, 88, 185, 210 n. 5, 289, 290, 297-306, 311, 313, 314, 317, 318, 319, 320, 322, 323 n. 22, 325, 328, 329, 331 n. 6, 340, 347, 348, 361, 369, 373 n. 38, 384, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 405, 406, 407, 410 n. 86, 411, 427, 453, 455-67, 468, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 484, 485, 490; naissance, (1527), 185, 284; Mariage avec Marie de Portugal (1543), 392; Voyage de présentation (1549), 8, 284, 287, 312, 324, 326, 329, 348, 373 n. 38, 440-55, 474, 484, voir Entrées; Inauguration (1555), 284; Voyage au Portugal (1581-2), 393, 403; Pompe funèbre (1598), 27.
Philippe III, d'Espagne, 407, 410 n. 86, 411.
Philippe II, duc de Bourgogne, comte de Flandres, 415.
Philippe III, duc de Bourgogne, comte de Flandres, 17, 47, 236, 288, 293, 297, 344, 415, 429, 448.
Philippe IV, roi de France, 93.
Philippe de Hesse, 372, 373, 374, 440.
Philippe de Luxembourg, 242.
Philippe d'Autriche, Archiduc, 339.
Philippe de Valois, 228.
Philippe de Bavière, 41, 190.
Philippe II de Macédoine, 302, 416, 450, 476.
Philips, Robert, 156.

Philologie, 455.
Piccolomini, Alessandro, 433.
Pic de la Mirandole, 101, 109.
Pie V, 395.
Pirenne, Henri, 47.
Pierre, St, 186, 190, 278, 419, 424.
Piété, 419, 451, 455, 464.
Pirckheimer, Willibald, 101, 109, 110, 111, 112.
Pitié, 262, 302.
Plaines, Thomas de, 48, 49.
Plantin, Christophe, 363, 467.
Platon, 25, 77, 80, 414.
Plus Oultre, 7, 13-27, 41, 82, 190, 231, 232, 432, 438, 469, 479.
Plutarque, 47 n. 2, 77, 80, 406.
Pluton, 360, 405.
Plutus, 370.
Poelgier, 278.
poésie, 207-233, 235, 263, 281, 283, 284.
Polidoro, 205.
Poliziano, Angelo, 109, 400.
Pollard, A.F., 169.
Polyarchie, 451.
Polyphème, 406.
Pomone, 404.
Pompée, 71.
Porsenna, 205.
Portocarrero, Don Juan, 184, 186.
Portugal, 467.
Portunus, 355.
Postel, Guillaume, 93 n. 73, 94, 95.
Pourbus, Pierre, 452.
Praet, 34.
Préaux, Pierre, 439.
Preibisz, L., 206.
Prentys, Henry, 152, 153, 158.
Prescott, W.H., 313 n. 3, 318.
Preux, les Neuf, 126, 449.
Prévoyance, 451.
Priam, 449.
Primatice, le, 205, 426, 436, 437.
Profit privé, 378, 379.
Prospérité, 353.
Protée, 406.
protestantisme, 56, 65, 84, 90, 93, 95, 225, 232, 272, 275, 298, 421, 428, 440, 452, 453, 464.
proverbes, 363, 367, 374, 376, 380, 381, 385, 386.
Providence, 74, 75, 82, 83, 84, 85, 111, 302, 366, 383, 384, 423, 444.
Prudence, 111, 178, 179, 302, 402, 450, 472.
Psyché, 426.
Puissance, 111, 179.
Pygott, Richard, 150, 157.
Pynson, Richard, 172, 180.
Pyrame, 448.

Q

Quintilien, 73.
Quintus Flaccus, 431.

R

Rabelais, François, 479.
Raison, 111, 370, 383, 384, 472.
Raphaël, 308.
Rangoni, Comte, 40.
Ranuzzi, Angelo, 39.
Rastell, John, 129, 130, 131, 134, 176, 177.
Rébecca, 404.
Reed, A.W., 130, 156.
Réforme, 60, 64, 79, 84, 87, 90, 130, 131, 265, 266, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 427, 464, 473.
Regnault, Jean, 137.
Reiffenberg, baron de, 23.
Religion, 406, 463, 480, 483.
René d'Anjou, 321.
Renommée, 198, 372, 376, 377, 399, 402, 409, 429, 453, 455, 460, 472, 475.
retable, 290, 294, 415, 448.
Reusner, Nicolas, 26.
Rhée, 444.
Rhétorique, 261.
Rhétorique, Chambres de, 8, 255-79, 281-5, 292, 303, 304, 362, 370, 374, 385, 388, 447-9, 476, 478, 486; Anvers, 255, 257, 260, 263, 264, 269, 271, 273, 274, 283, 284, 362; Audenarde, 258, 259, 271, 283, 284; Axel, 263, 264, 269; Bergues, 260, 265, 269, 273, 274; Bruges, 255, 269, 271-3, 274, 283, 284; Bruxelles, 260, 261, 262, 263, 269, 270; Courtrai, 260, 262, 264, 271; Deinze, 264, 269, 270 n. 58; Dunkerque, 256; Enghien, 262, 268, 269, 272, 273, 274; Gand, 255-6, 260 n. 20; 262, 263, 282, 283, 284, 303, 304; Hulst, 256, 257, 261; Kapryke, 263, 264, 271; Leffinge, 264, 270; Loo, 260, 262, 264, 265, 266, 267-8, 272; Menin, 262, 264, 271; Messines, 266-7, 268, 270 n. 58, 272; Nieuport, 266, 267, 273; Tielt, 258, 259, 260, 262, 265, 266, 267, 283, 284; Tirlemont, 262, 266, 267, 270 n. 58; Turnhout, 284; Utrecht, 284; Ypres, 268.
Rhétorique, Concours de : Anvers, 1496, 256, 260 n. 18 : Dunkerque, 1426, 256; Gand,

1539, 8, 255-79, 292, 448, 477; Hulst, 1483, 256, 257, 261; Middelbourg, 1539, 278.
Rhétoriqueurs, 209, 222, 226-7, 233, 255-79, 447.
Rhin, 201, 202.
Ribas, Juan de, 192.
Richafort, Jean, 140.
Richelieu, Cardinal de, 96, 97.
Richesse, 364, 366, 369, 372, 381, 383, 386, 387; du monde, 378.
Richmond, Comtesse de, 155.
Rienzo, Cola di, 71-2, 73, 75.
Risorgimento, 70 n. 28.
Robert II, roi de France, 227.
Robbia, Girolamo della, 439.
Rodolphe de Habsbourg, 112.
Roeder-Baumbach, Irmengard von, 309, 310.
Rois Mages, 350, 444.
Roland, 175.
Romain, Jules, 103, 198-9, 203, 421, 426, 427, 436, 442, 462, 482, 485 n. 83.
Romains, 78-9, 82, 91, 106, 115, 289, 399, 417, 431, 447.
Rome : antique, 59, 60, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 83, 303-4, 306, 420, 431, 452, 474, 484; sac de, 32-33, 55, 79, 83, 84, 185, 200, 373, 418, 426; voir Entrées.
Romulus, 200, 415, 431.
Romulus Augustulus, 58.
Ronsard, Pierre de, 95, 227.
Rosso, Rosso del, 205, 436, 439.
Rouvroy Saint-Simon, Marguerite de, 344.
Rubens, P.P., 369.
Rucellai, Palla, 202.
Ruistre, Nicolas, 47 n. 2.
Ruscelli, Jérôme, 26, 82.

S

Sachs, Hans, 107, 382 n. 64.
Sagesse, 455, 472.
Saint-Gelais, Mellin, 212, 214, 227.
Saint-Louis, 231-2, 453.
Saint-Pol, Comte de, 33.
Saint-Siège, 31, 32, 33, 40, 175, 419, 421, 474.
Salacia, 406.
Salamandre, 126, 231 n. 89, 483.
Saldana, Comte de, 189.
Salel, Hugues, 213.
Salenson, Gérard de, 282.
Salinas, Martin de, 172 n. 18, 180 n. 48.
Salluste, 118, 209.
Salomon, 173, 178, 302, 325, 417, 445, 450, 451, 453, 476, 484.
Salutati, Coluccio, 24.
Salvá, 187.
Salviati, 200.
Samaritain, bon, 262.
Samson, 174, 453, 454.
Samuel, 419, 453.
Sánchez, 187.
Sandoval, 237, 326.
Sangallo, Antonio de, 199, 200, 204.
Sans Malice, 263.
San Martín, Bonilla y, 323, 324 n. 24.
Santa Fé, capitulations de, 18.
Sanz, Diaz, 410.
saquebute, 104, 121, 136, 176, 237, 445.
Sarrasins, 334, 338.
Saturne, 67, 68, 415, 466.
satyre, 337, 394, 406, 420, 437, 444, 460.
Saulcy, Jeanne de, Dame de Fleuranges, 163.
sauvage(s), 104, 172, 314, 317, 327, 331-2, 333, 336, 337, 338, 392, 395.
Saxe : Frédéric de, 77; Georges de, 77; Jean de, 440, 441; Jean-Frédéric de, 372, 373, 374.
Sbrulius, 99.
Scève, Maurice, 212, 218-9.
Scèvole de Sainte-Marthe, 225.
Schaeufelein, Hans Leonhard, 112, 421.
Schinner, Mathieu, 163.
Schiappalari, Stefano Ambrosio, 309, 462.
Schiavone, 204.
Scipion, Lucius, 71, 204.
Scipion Emilien, 420, 431.
Scipion l'Africain, 420, 430, 431.
Schrijver, Cornelis, voir Grapheus.
Schulte, Alois, 162.
Scolari, Philippe, 463.
Sebillet, Thomas, 107.
Sécurité, 111, 360, 375.
Seisenegger, Jacob, 198.
Sencini, Pierro, 204.
Sénèque, 26, 77, 80, 386.
Senlis, traité de, 210 n. 5.
Serlio, Sebastiano, 291, 308, 309, 403, 463.
Sermisy, Claudin de, 138, 140, 145.
serpent, 314, 393, 396.
Settle, Elkanah, 354, 357.
Sévère, 26, 81.
Séville, fêtes religieuses (1594), 403; voir Entrées.
Séville, 408.
Seznec, J.P., 406, 481.
Sforza : François II, 31, 43, 194; Maria Bianca, 101, 345.

Sidborough, John, 148, 152, 153, 154.
Siegmund, 322.
Sigismond de Luxembourg, empereur, 60, 421, 463.
Silène, 406, 443.
Siméon, 262.
sirènes, 420.
Skelton, John, 155.
Skynner, Robert, 149, 156, 157.
Smalkalde, Ligue de, 428.
Smith, Preserved, 18 n. 8.
Smyth, Henry, 129.
Soardino, ambassadeur, 116, 117, 125.
Soleil, 96, 112, 212 n. 12.
Soliman II, 54, 372, 427, 428, 441, 474.
Solorzano y Pereira, 25, 26, 27.
Songe de Poliphile (F. Colonna), 109, 444.
Soto, Luis de, 404.
sottie, 212, 237, 370, 382.
Spel van sinne, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 270, 276, 278, 279, 370, 381.
Spenser, Edmund, 91, 94.
Spiesshammer, Johann, 109.
Springinklee, 102, 110.
Squire, John, 355.
Stabius, (historiographe de Maximilien), 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 109 n. 27, 110.
statue équestre, 201, 202-3, 205, 420, 432, 433, 442.
Stephenson, Henry, 148, 149, 152, 156.
stoïcisme, 80.
Stradanus, Giovanni Strada dit, 405.
Suétone, 77.
Suffolk, duc de, 118, 172 n. 19, 179.
Susato, Tilman, 330, 336.
Suzanne, 459.
Sybilles, 454.
Sylla, 371.
Sylvestre, Saint, 452.

T

tableau vivant, 9, 220, 262, 288, 289-90, 304, 359, 375, 381, 409, 414, 415, 416, 417-8, 428, 445, 447-9, 452, 454, 455, 456, 457, 461, 464, 465, 466, 472, 473, 475, 476, 485.
tabourin, 331, 336.
Tage, 406.
Tallis, Thomas, 150, 157.
tambourin, 237, 375, 393.
Tamesis, 354.
tapisseries, 204, 231, 240, 429, 434, 438, 445.
Tarquin le Superbe, 452.
taureau, 175.
Taylor, John, 354.
Tebbe, William, 155, 156.
Te Deum, 150, 164, 179, 191, 241, 420.
Tellez, Don Alonso, 189.
Tempérance, 111, 178, 450.
Temps, 364, 374, 376, 377, 383.
Terme, 460.
théâtre, 200, 217, 257, 259-79, 281, 283, 284, 288, 304, 331, 333 n. 12, 363, 370, 410, 433, 442, 443, 444, 448; de rue, 9, 240, 287, 291, 292, 299, 385, 434, 435, 437, 438, 448, 449, 450, 454, 458, 465, 466, 476, 485; lyrique, 339, 340.
Théâtre du Monde, 352, 383.
Thémis, 455.
The Pavyllyon in the Plas Parlos, 338, 339.
Thésée, 446.
Thétis, 354, 355.
Thisbé, 448-9.
Thomas, Sir Henry, 24, 319 n. 14, 320, 321, 328.
Thomas d'Aquin, St, 68-9.
Thompson, Stith, 322, 328.
Tibre, 199, 444, 460.
Titans, 427.
Tite Live, 200, 209.
Titien, le, 80, 198, 203, 204, 206, 425.
Titus, 38, 302, 431, 450, 452.
Tobie, 445.
Toffanin, G., 94.
Toison d'or, 174, 175, 217, 218, 220, 288, 354, 433, 453, 459, 468, 471; Fête de la (Tournai 1531), 453; voir Ordres.
Tolède, Fête de l'Assomption (1525), 392; voir Entrées.
Tortona, 443.
Tory, Geoffroy, 437.
Tournai, siège de, 283.
Tourneur, Victor, 23.
tournoi, 18, 100, 103, 117, 122, 123, 125, 126, 127, 171, 282, 313, 314, 318 n. 10, 320, 321, 329, 391, 392, 393, 410, 422, 436, 442, 443, 445, 485.
Tracy, Chevalier, 350.
Trajan, 26, 38, 81, 408, 409, 420.
Traut, Hans, 102.
Travail, 476.
Treitzsauerwein, Marx, 100, 103, 106, 108, 110.
Trente, Concile de, 275, 440.
Tribolo, 202.
Trinité, 255.
Triomphes de Maximilien Ier, 8, 38, 99-112, 421.

Trissino, Giangiorgio, 94.
Tristan de Leonnois, 321.
Trithemius de Spanheim, 101.
triton(s), 355, 420, 438, 454, 460, 464, 467, 469.
Triton, 406.
Troie, 91, 101, 449.
Tromperie, 360, 378.
trompette, 40, 104, 121, 164, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 336, 338, 422.
trophées, 38, 104, 200, 429, 451, 460, 474, 475.
Trummer, Martin, 105.
Tubal, roi de Castille, 186.
Tunis, expédition de, 25, 26, 35, 197, 199, 204, 373, 429, 431, 433, 440, 452, 458, 475, 484.
Tunis, 452.
Turc(s), 31, 32, 33, 34, 37, 55, 83, 94, 114, 133, 178 n. 38, 188, 189, 191, 200, 204, 210, 221, 224, 232, 236, 338, 339, 357, 373, 417, 421, 422, 427, 428, 430, 432, 436, 442, 445, 452, 456, 458, 459, 463, 464, 465.
Turpyn, Richard, 147, 152.
Tyll, John, 148, 153, 157.
Tyresius, 444.

U

Ubeda, López de, 187.
Ullmann, W., 62 n. 7.
Ulysse, 301.
Unanimité, 366.
Union, 240.
Unité, 353, 435.
Urbin, François-Marie duc d', 32, 41, 43, 190, 191.
Urmeston, Clément, 129, 130, 131, 134.
Urrea, 403.
Utrecht, 455.

V

Vaga, Perino del, 205.
Valdes, Alfonso, 31.
Valdes, Antonio de, 83.
Valère, 209.
Valérian, 410.
Valeriano, Pierio, 407, 481.
Valla, Lorenzo, 74.
Valle, Andrea della, 189.
Valturio de Rimini, 105, 112.
Van Bastelaer, René, 361 n. 2, 362 n. 4, 363 n. 7, 367 n. 19, 374 n. 40, 377 n. 47, 380-1, 382 n. 63.
Van Claerhout, Joris, 259.
Van den Branden, 309, 310.
Vandenesse, Jean de, 320, 326, 327.
Van der Heyden, Pierre, 361, 381 n. 62, 382 n. 65.
Vander Meersch, D.J., 258 n. 13, 259 n. 15, 265.
Vander Noort, Adolphe, 276, 277.
Van der Weyden, 293.
Van der Wyck, Jean, 347.
Van de Velde, François, 298, 305, 450.
Van Diest, Gilles, 290.
Van Duyse, P., 262, 265, 275.
Van Eyck, Hubert, 288, 448; Jean, 288, 448.
Van Heemskerck, Martin, 200, 204, 206, 359, 367, 368-74, 375, 381, 385, 387, 473.
Van Hermessen, Jan, 382 n. 64.
Van Kiel, Cornelis, 387.
Van Mander, Karel, 206, 291, 307, 308, 309, 310, 362, 373 n. 39, 460, 461, 462 n. 57.
Van Noort, Lambert, 309.
Van Orley, Bernard, 293-4, 295, 304, 307, 347.
Van Orley, Jérôme, 295.
Van Poucke, 259.
Van Puyvelde, L., 260.
Van Reymerswael, Marinus, 371.
Van Scorel, Jan, 305.
Van Vermay, Henri, 238.
Van Zevenberger, Maximilien, 163.
Van Zeveren, Jacob, 300.
Vasari, Giorgio, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 368, 426, 442, 479.
Vaulot, Claude, 208.
Velasco, Don Pedro, 186.
Velásquez, Diego, 19, 20.
Velius, Ursus, 104.
Velocitas, 111.
Vengeance, 302.
Venilla, 406.
Vents, 354, 364, 426, 445, 460.
Vénus, 302, 357, 400, 406, 462.
verger, 437.
Vergy, Claude de, baron d'Aultray, 40, 42.
Verhulst, Mayken, 308.
Vérité, 111, 262, 366, 376, 419, 455, 472.
Vermeyen, J.C., 204, 206, 429, 432.
Vernani, Guido, 69, 75.
Vertu(s), 375, 387 n. 7, 392, 419, 437, 452, 453, 458, 459, 472, 475, 486; cardinales, 173, 357, 367, 416, 430, 450; théologales, 240, 270, 365-6, 367, 377, 387 n. 7, 402, 406, 439, 472.
Vertu héroïque, 441.
Vespasien, Flavius, 302, 420, 450, 452.

Vespuce, 14.
Vesta, 406.
Vianen, Sire de, 42.
Vicente, Gil, 410 n. 90.
Vicentini, Valerio, 198.
Vico, Enea, 206, 404, 479, 480, 481, 482, 490.
Victoire, 111, 175, 399, 421, 426, 427, 429, 446, 459, 460, 475.
Vienne, siège de, 373, 427, 428, 433, 458.
Vierge Marie, 13, 25, 165, 178, 179, 241, 267, 447, 483, 486.
Vigna, Pietro della, 65.
vihuelas de arcos, 330.
Villafranca, Marquis de, 189.
Villena, Marquis de, 188.
Villinger, Jacques, 166.
Vinci, Léonard de, 93, 111, 201, 307, 442, 482.
Vinelo, Pierre, 344.
Vingle, Jean de, 24.
Violence, 451.
viole, 417.
Virgile, 25, 26, 60, 66-7, 68, 209, 328, 400, 406, 409, 444, 449, 454, 456, 459.
Vital, Laurent, 13 n. 1, 18 n. 9, 390, 391, 394.
vitrail, 294, 295, 304.
Vitrier, Frère Jean, 14.
Vitruve, 9, 291, 308, 309, 403, 405, 410, 463, 483.
Vlaminck, L. de, 258 n. 13, 259 n. 14, 261 n. 28, 265.
Volonté Divine, 220, 438.
Volz, Paul, 50.
Vorsterman (I), Lucas, 370.
Vos, Martin de, 367 n. 20, 387, 388 n. 10.
Voysey, John, 118.
Vredeman de Vries, 309.
Vulcain, 399, 438, 462.
Vulson, Marc de, 316 n. 7, 321.

W

Wallace, C.N., 147, 151 n. 12, 154.
Watson, Thomas, 154.
Webster, John, 352, 357.
Weert, Jacques de, 375.
Weston, Jessie L., 322.
Wever, John, 148, 149, 152, 155, 157.
Wever, Thomas, 155.
Wijbode, Jacob, 259.
Willems, Gérard, 295.
Wingfield, Sir Richard, 114, 123.
Withington, R., 170 n. 10, 171 n. 11, 172, 174, 175 n. 29, 176 n. 37, 180.
Witte, Fr. Jean de, 19.
Wolsey, Cardinal, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 125, 131, 133, 147, 156, 169-70, 171, 178.
Worp, J.A., 260, 265.
Wotan, 322.
Wriothesley, Sir Thomas, 176 n. 34, 181.

X

Xarama, 406.

Z

Zadín, Gonzalo, 187.
Zélande, 478.
Zénobe, St, 463.
Zucchero, Tadeo, 199 n. 13.
Zwingli, Ulric, 453.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les planches hors-texte sont réunies à la fin de l'ouvrage. Les chiffres romains indiquent leur numéro d'ordre, les chiffres arabes renvoient aux pages du texte où se trouvent les principales références aux illustrations.

I. Robert Péril. Couronnement de Bologne : cortège de Clément VII et Charles Quint. 47, 425, 488.
II. Nicolas Hogenberg. Couronnement de Bologne : distribution de pain à la foule. 42, 488.
III. 1. Titien. Charles Quint. Musée du Prado. 80.
2. Marc-Aurèle. Place du Capitole. Rome. 80.
IV. 1. Devise de Charles Quint. 82.
2. Marque de l'imprimeur John Daye. 90.
3. Crispin de Passe l'aîné. La reine Elisabeth. 92.
4. Devise de Charles IX. 95.
5. Cadeau de la ville de Paris à Charles IX. 1571. 95.
V. 1. Hans Burgkmair. Musiciens et instruments à la cour de l'empereur Maximilien. 105.
2. Hans Burgkmair. Mascarade à la cour de l'empereur Maximilien. 105.
VI. Hans Schaeufelein. Le char de triomphe de Charles Quint. 112, 421.
VII. Palais anglais temporaire à Guisnes. (Hampton Court). Détail. 117.
VIII. Dessin pour une tente royale anglaise. 120.
IX. 1. Dessin de caparaçon pour une joute. 120.
2. Dessin d'un caparaçon orné à l'antique. 120.
X. Van Heemskerck. Victoires de Charles Quint. 204, 206, 373.
1. Vienne délivrée des Turcs.
2. Prise de Tunis.
XI. 1. Jan Cornelis Vermeyen. Charles Quint en saint Jacques Matamore. 204, 206.
2. Entrée de Charles Quint à Milan. 1541. Arc de triomphe. 204, 206, 432, 442.
XII. Enea Vico da Parma. Portrait de Charles Quint. 1550. 206, 479, 490.
XIII. Pierre Bruegel. Temperentia. 261.
XIV. 1. Scène pour la Fête de Rhétorique de Gand. 1539. 260, 292.
2. Scène pour le Landjuweel d'Anvers. 1561. 261, 292.
XV. Entrée du prince Charles à Bruges. 1515. 289, 413 sqq., 487.
1. Arc triomphal. 289, 303.
2. Héraclius fait don à Jérusalem de la Sainte Croix. 290, 415.
Thierry d'Alsace fait don à Bruges du Saint Sang. 290, 415, 456 sqq., 490.
XVI. Entrée du prince Philippe à Anvers. 1549. 290, 456 sqq., 490.
1. Arc de triomphe bâti par la ville. 290.
2. Echafaud triomphal bâti par la ville. 290, 292, 464.
XVII. Entrée du prince Philippe à Anvers. 1549.
Arc de triomphe des Florentins. 291, 463.

XVIII. 1. Quentin Metsys. Le retable de sainte Anne. Bruxelles. Musées royaux. 292.
2. Bernard van Orley. Retable de saint Thomas et saint Matthieu. Bruxelles. Musées royaux. 294.
XIX. Bernard van Orley. Retable de la Vertu de Patience. L'Anéantissement des enfants de Job. Bruxelles. Musées royaux. 294.
XX. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (d'après le projet de Bernard van Orley). Bruxelles. Sainte-Gudule. 294, 304.
XXI. Pierre Coecke. La Vie de la Vierge. Tournai. Cathédrale. 292, 304.
XXII-XXIII. Entrée du prince Philippe à Gand. 1549. 304-5, 450.
IVe Arc. Charlemagne proclamant Louis le Pieux héritier de son empire.
Ve Arc. Thierry d'Alsace et son fils Philippe.
XXIV. Entrée du prince Philippe à Anvers. Arc triomphal de la Nation espagnole. 310, 457.
XXV-XXVI. *Thournier, Kampff, unnd Ritterspiel.* Episodes de l'Aventure du Château Ténébreux (Binche, 1549). 328.
XXVII-XXVIII. Divertissement dans la grande salle du palais de Binche. 1549. 327, 331.
XXIX. Jan Jegher. L'Ommegang d'Anvers. 1649. 350, 355, 356, 357.
XXX. Pierre Bruegel. Cuisine maigre - Cuisine grasse. 361.
XXXI à XXXIV. Van Heemskerck. L'Ommegang de 1561 à Anvers. 363-7.
1. Le Monde — 2. La Richesse — 3. L'Orgueil — 4. L'Envie — 5. La Guerre — 6. La Pauvreté — 7. L'Humilité — 8. La Paix.
XXXV. Van Heemskerck. Les Victoires de Charles Quint. 204, 372, 373.
1. Triomphe de l'Empereur — 2. Capture de François Ier à Pavie.
XXXVI-XXXVII. L'Ommegang de 1562 à Anvers. 375-77.
1. L'Enfance — 2. La Jeunesse — 3. La Vieillesse — (4. Le Temps et la Mort).
XXXVIII. Pierre Bruegel. Elck ou « Chacun ». 380.
XXXIX. Pierre Bruegel. 1. La Sorcière de Malleghem, 382 — 2. La Fête des Fous, 381.
XL. Entrée du prince Charles. Bruges. 1515.
1. Echafaud de la Hanse : Philippe de Macédoine et Alexandre. 416, 432.
2. Echafaud des Espagnols : Les Vertus enchaînant la Fortune. 416.
XLI. Entrée du prince Charles. Bruges. 1515.
1. Prospérité de Bruges — 2. Déclin de Bruges. 415-6.
XLII. Entrée du prince Philippe. Anvers. 1549.
1. Arc triomphal de la ville. (Anvers, Mercure et les Nations étrangères). 465, 467.
2. Arc de triomphe des Génois. 291.
XLIII. Entrée du prince Philippe. Anvers. 1549.
Gravure de Frans Floris : Les Géants échelant le Ciel (Arc des Génois). 458, 462.
XLIV. Entrée du prince Philippe. Anvers. 1549.
Gravure de Frans Floris : La Victoire (Arc des Génois). 461.
XLV. 1. Van Heemskerck. Divitum misera sors : La barque de Caron. 372, 473.
2. H. Hondius. Triomphe de la Mort (l'une des trois planches ajoutées à la Pompe funèbre de Charles Quint). 472.
XLVI. J. et L. van Duetecum. Pompe funèbre de Charles Quint : Le Navire. 469.
XLVII. J. et L. van Duetecum. Pompe funèbre de Charles Quint : Attributs de l'empereur. 424, 472.

TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX

(C = complet)

Messe *Tu es Petrus, Credo,* Jean Mouton 141
Magnificat sexti toni, *Deposuit potentes,* Jean Mouton 142
Motet *Gaude Barbara. Secunda pars : Gaude quia meruisti,* Jean Mouton 143
Motet *Quem dicunt homines,* Jean Richafort 144
Messe *Quem dicunt homines,* Jean Mouton 144
Messe *Quem dicunt homines,* Antonius Divitis 145
Motet *Venite populi terrae,* Jean Courtois ..... 245-53 C
Les Bouffons, d'après Thoinot Arbeau 335
La Moresca, d'après Tielman Susato et Pierre Phalèse 335

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

Avant-propos 5

Introduction, par Jean JACQUOT 7

Plus Oultre : La Cour découvre le Nouveau Monde, par Marcel BATAILLON. 13

La Politique italienne de Charles Quint et le « triomphe » de Bologne, par le vicomte TERLINDEN 29

L'Expérience politique de Charles Quint et les enseignements d'Erasme, par Pierre MESNARD 45

Charles Quint et l'idée d'empire, par Frances A. YATES 57

Les Triomphes en images de l'empereur Maximilien Ier, par Pierre DU COLOMBIER 99

Le Camp du Drap d'Or et les entrevues d'Henri VIII et de Charles Quint, par Sydney ANGLO 113

Remarques sur la musique et les musiciens de la chapelle de François Ier au Camp du Drap d'Or, par Paul KAST 135

Les musiciens de la chapelle royale d'Henri VIII au Camp du Drap d'Or, par Hugh BAILLIE 147

Le Sacre de Charles Quint à Aix-la-Chapelle, par Hermann HEUSCH 161

L'entrée de Charles Quint à Londres, en 1522, par Jean ROBERTSON 169

Vasco Díaz Tanco témoin et chroniqueur poétique du couronnement de Charles Quint, par A. RODRIGUEZ-MOÑINO 183

Les Entrées de Charles Quint en Italie, par André CHASTEL 197

Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français, par V. L. SAULNIER 207

La Participation musicale à l'entrée de Charles Quint à Cambrai, le 20 janvier 1540, par Nanie Bridgman 235

La « Fête de Rhétorique » de Gand (1539), par Pierre Brachin 256

Les Chambres de Rhétorique et les fêtes du règne de Charles Quint, par Antonin Van Elslander 281

Les Joyeuses entrées et la peinture flamande, par Leo Van Puyvelde 287

La Joyeuse entrée du Prince Philippe à Gand en 1549, par Marcel Lageirse 297

L'Entrée du Prince Philippe à Anvers en 1549, par A. Corbet 307

Folklore et politique au Château Ténébreux, par Daniel Devoto 311

Un Divertissement de palais pour Charles Quint à Binche, par Daniel Heartz 329

Le Palais des Berghes à Bergen op Zoom, par S. Speth-Holterhoff 343

Les Ommegangs d'Anvers et les cortèges du Lord-Maire de Londres, par Sheila Williams 349

Ommegangs anversois du temps de Bruegel et de Van Heemskerck, par Sheila Williams et Jean Jacquot 359

Entrées et fêtes espagnoles au XVI^e siècle, par C. A. Marsden 389

Panorama des fêtes et cérémonies du règne, par Jean Jacquot 413

Index 493

Table des illustrations 513

Table des exemples musicaux 515

Table des matières 517

Robert Péril. Cortège de Clément VII et Charles Quint après le couronnement de Bologne.

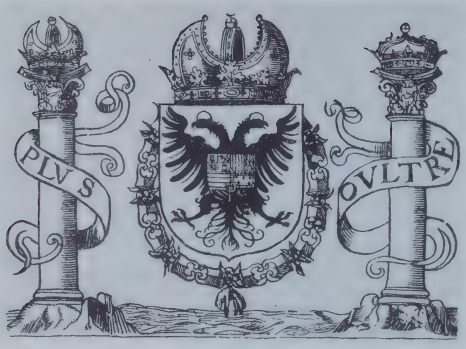
PL. I

Nicolas Hogenberg. Couronnement de Bologne : distribution de pain à la foule.

1

2

1 - Titien. Charles Quint. Musée du Prado.
2 - Marc-Aurèle. Place du Capitole. Rome.

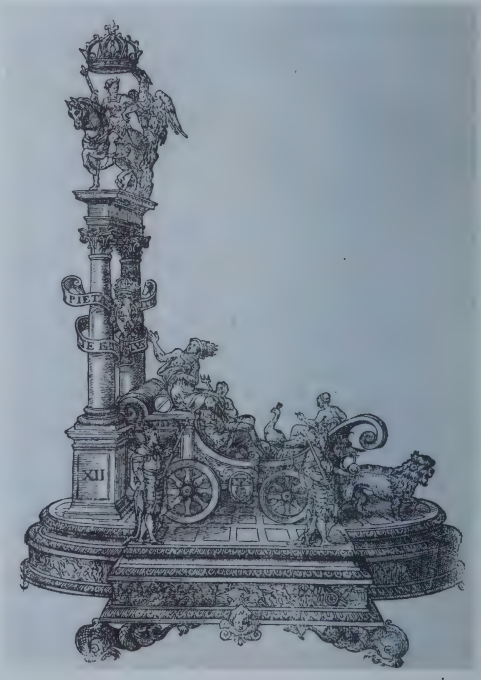


1 - Devise de Charles Quint.

2 - Marque de l'imprimeur John Daye.

4 - Devise de Charles IX.

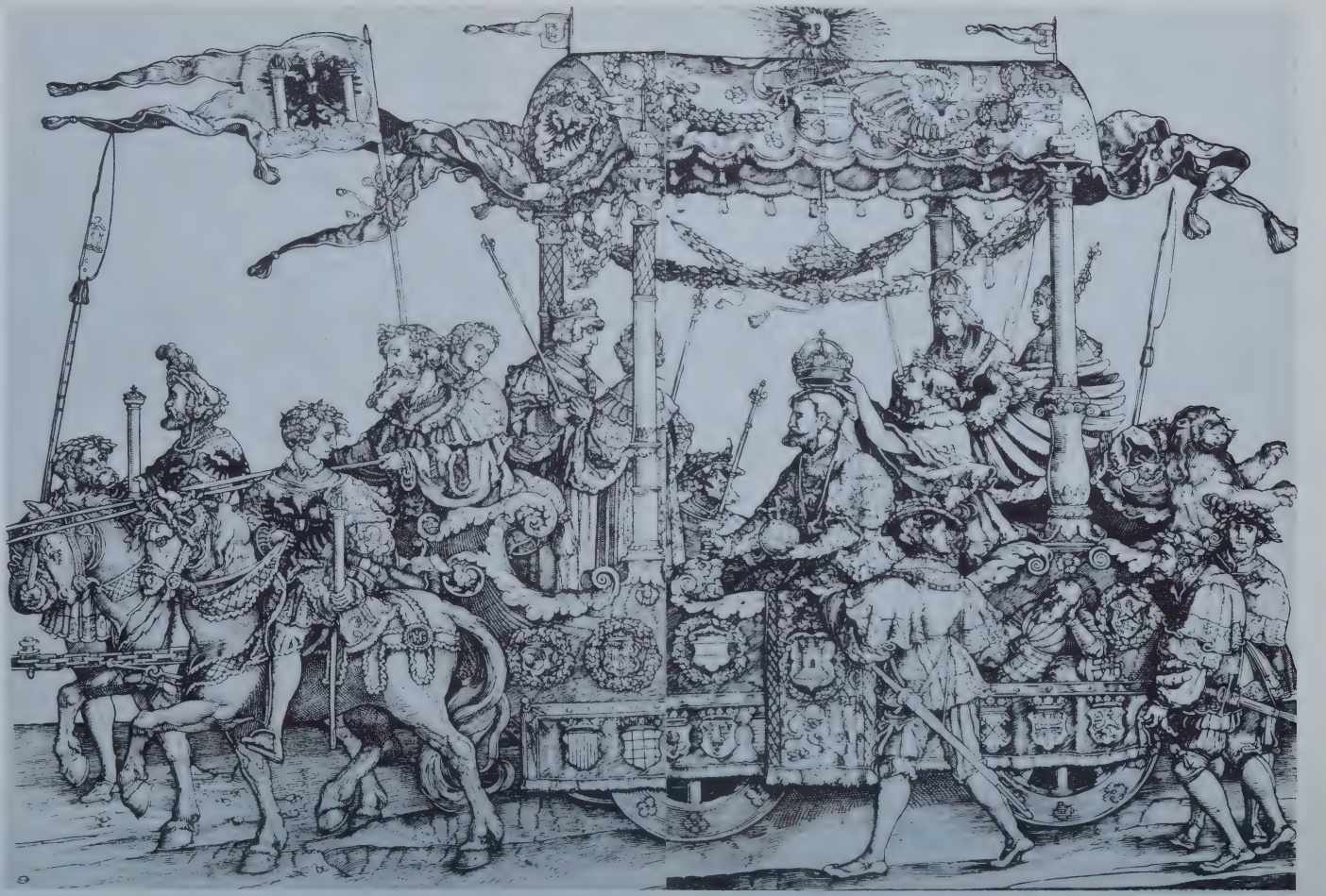
3 - Crispin de Passe l'aîné. La reine Elisabeth.



5 - Cadeau de la ville de Paris à Charles IX. 1571.

1 - Hans Burgkmair. Musiciens et instruments à la cour de l'empereur Maximilien.

2 - Hans Burgkmair. Mascarade à la cour de l'empereur Maximilien.



Hans Schaeufelein. Le char de triomphe de Charles Quint.

Palais anglais temporaire à Guisnes. (Hampton Court). Détail.

Dessin pour une tente royale anglaise.

1

2

1 - Dessin de caparaçon pour une joute.
2 - Dessin d'un caparaçon orné à l'antique.

1

2

Van Heemskerck. Les Victoires de Charles Quint.

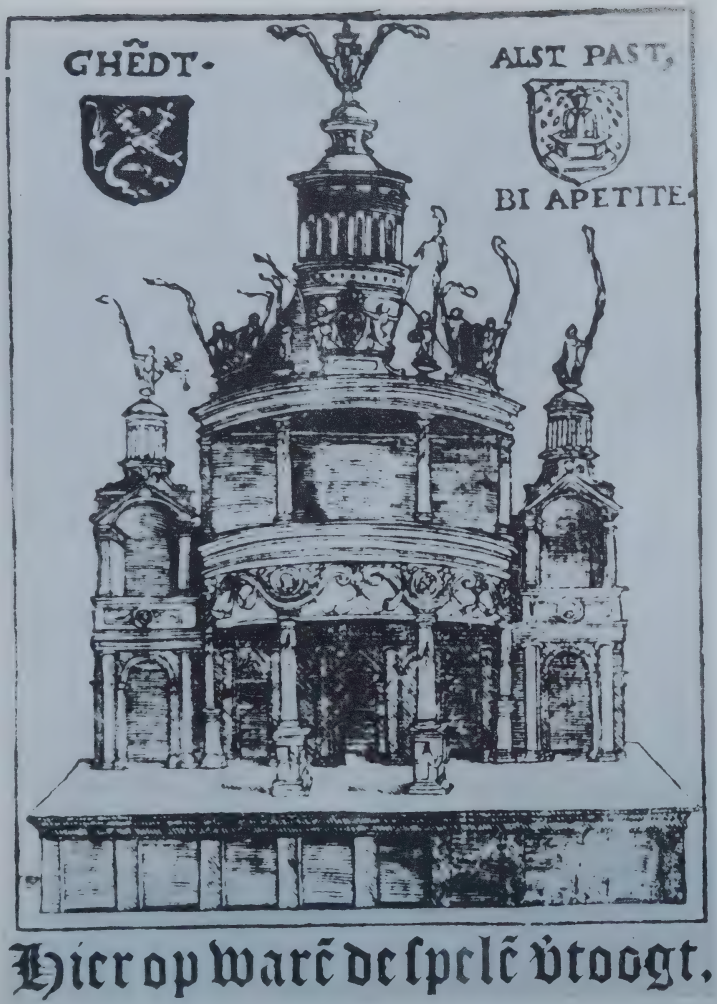
1 - Vienne délivrée des Turcs. 2 - Prise de Tunis.

1 - Jan Cornelis Vermeyen. Charles Quint en saint Jacques Matamore.

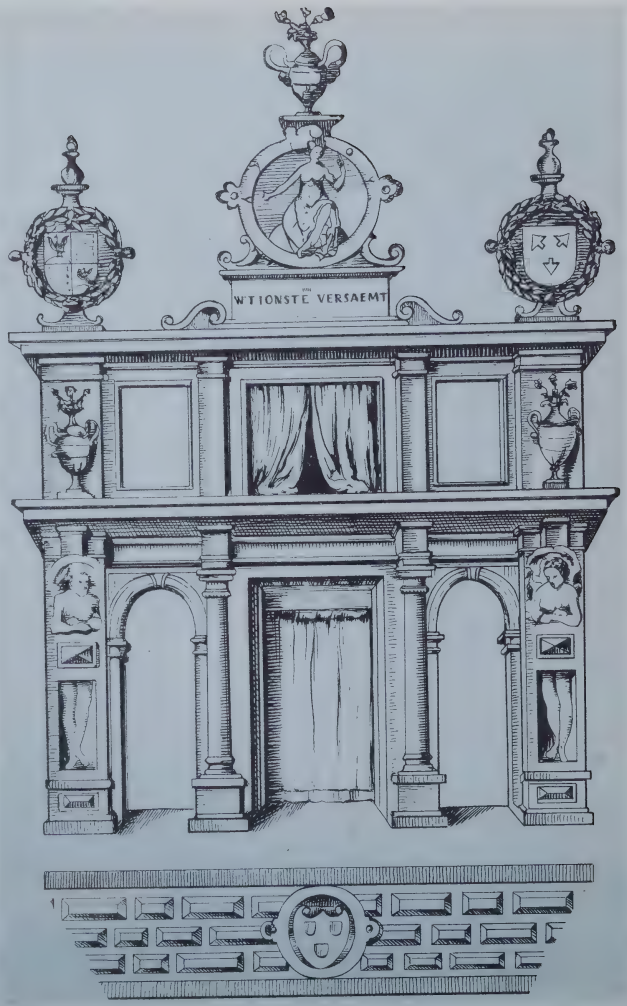
2 - Entrée de Charles Quint à Milan. 1541. Arc de triomphe.

Enea Vico da Parma. Portrait de Charles Quint. 1550.

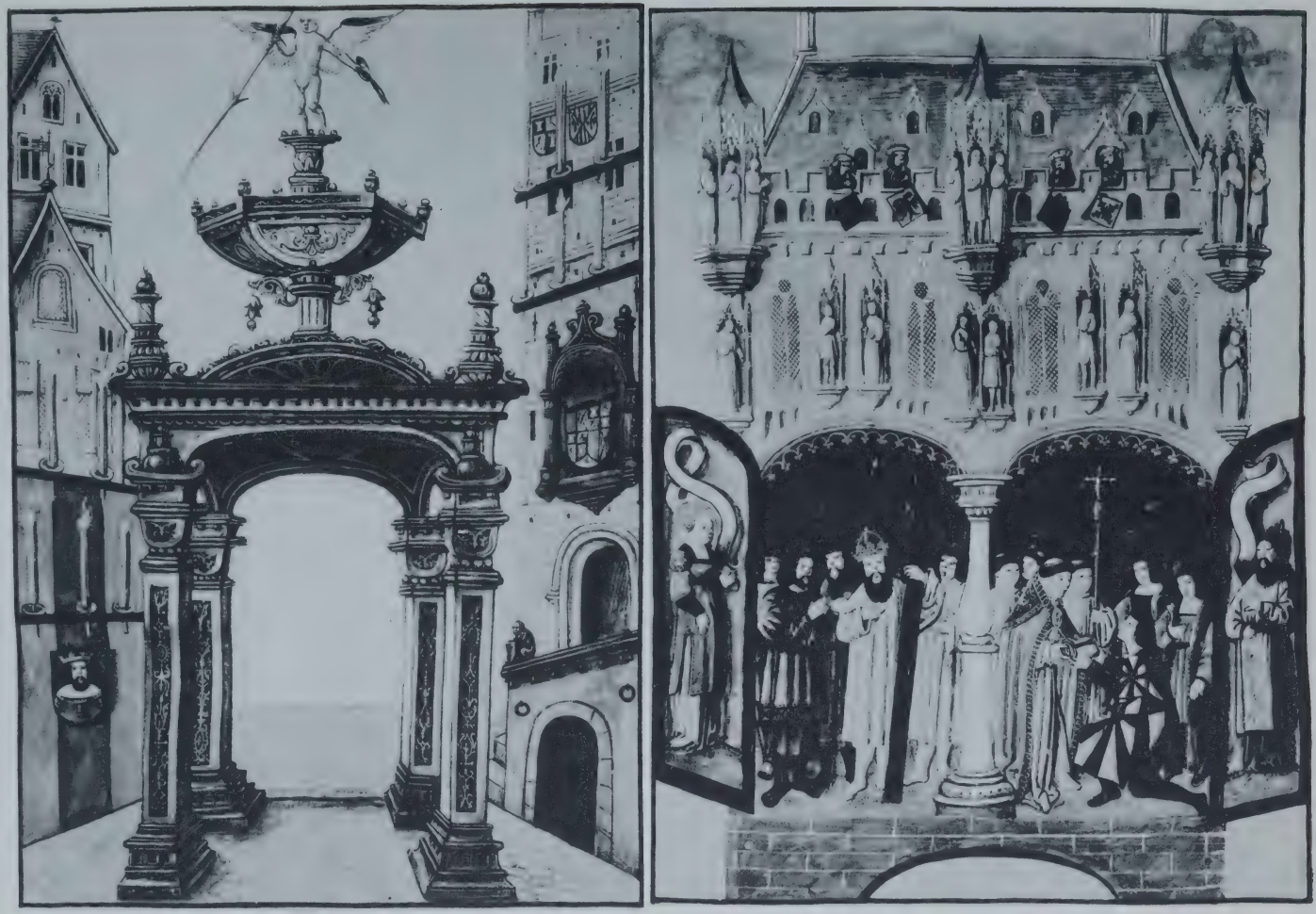
Pierre Bruegel. Temperentia.



1 - Scène pour la Fête de Rhétorique de Gand. 1539.



2 - Scène pour le Landjuweel d'Anvers. 1561.

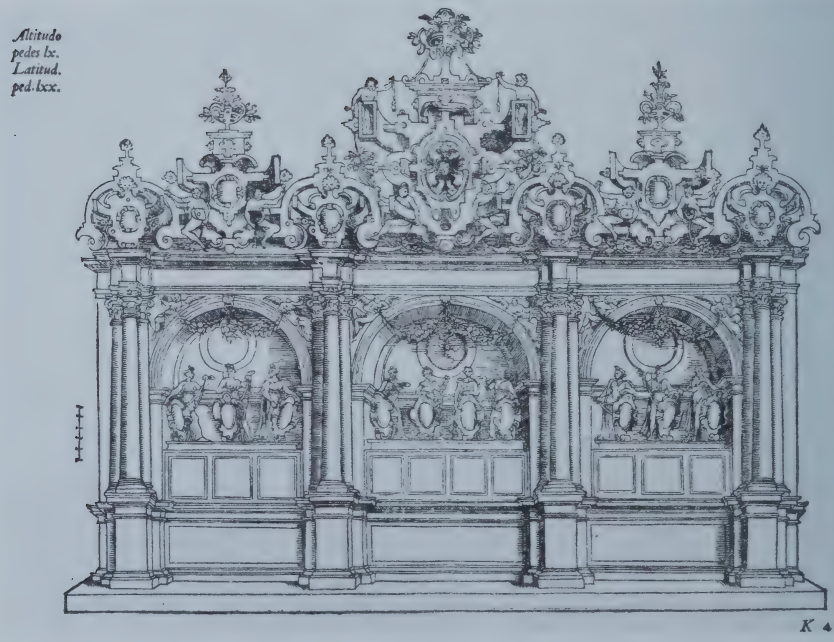


Entrée du prince Charles à Bruges. 1515.

1 - Arc triomphal

2 - Héraclius fait don à Jérusalem de la sainte Croix.
Thierry d'Alsace fait don à Bruges du saint Sang.

1



2

K 4

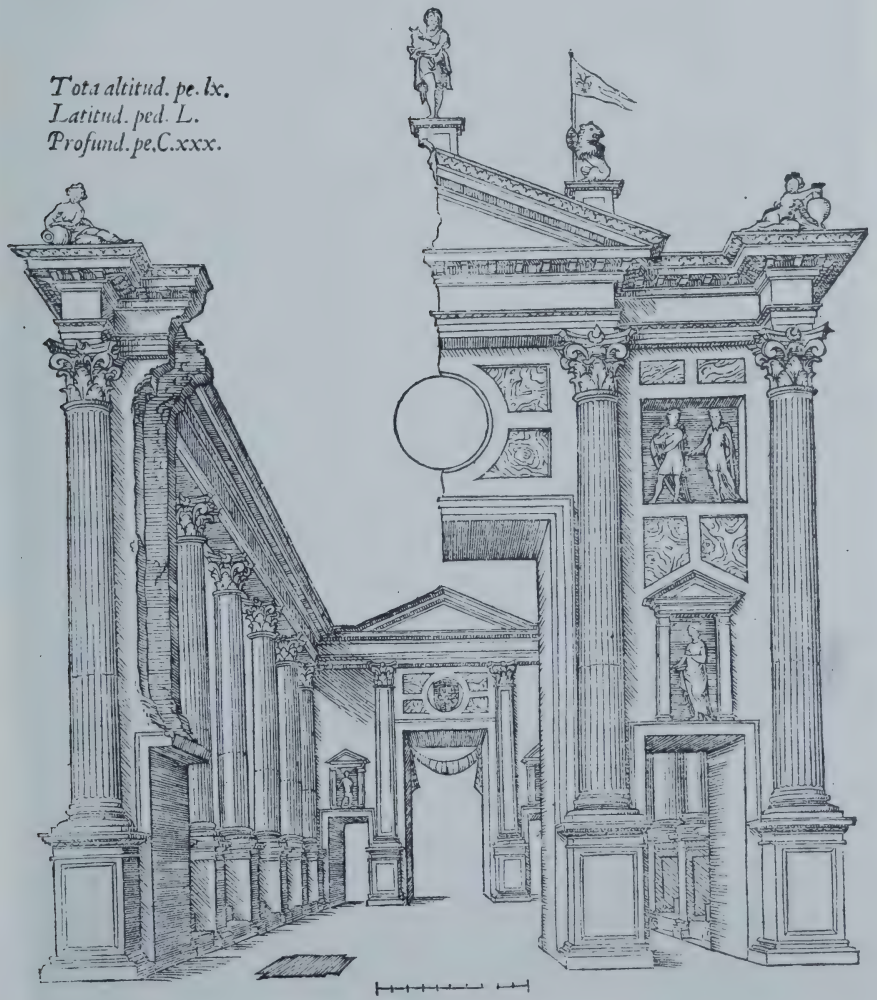
Entrée du prince Philippe à Anvers. 1549.

1 - Arc de triomphe bâti par la ville.

2 - Echafaud triomphal bâti par la ville.

TRIVMPHALIS FLORENTI-
norum porticus, in via Coriaria,
& intus & foris ſpectandus.

Tota altitud. pe. lx.
Latitud. ped. L.
Profund. pe. C. xxx.



Entrée du prince Philippe à Anvers. 1549.
Arc de triomphe des Florentins.

1 - Quentin Metsys. Le retable de sainte Anne. Bruxelles. Musées Royaux.

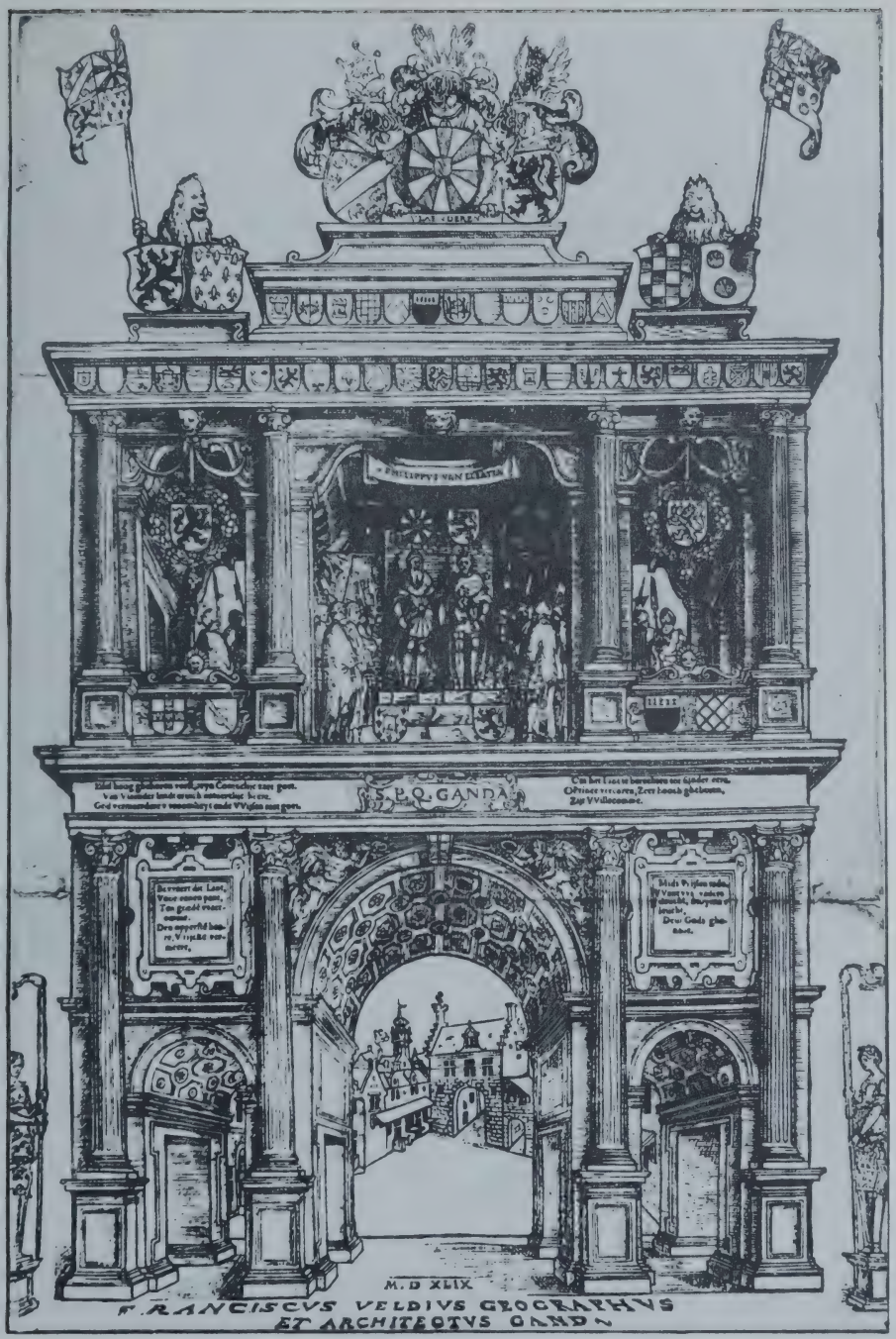
2 - Bernard van Orley. Retable de saint Thomas et saint Matthieu. Bruxelles. Musées Royaux.

Bernard van Orley. Retable de la Vertu de Patience.
L'Anéantissement des enfants de Job. Bruxelles. Musées Royaux.

Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal.
(d'après projet de Bernard van Orley). Bruxelles. Sainte-Gudule.

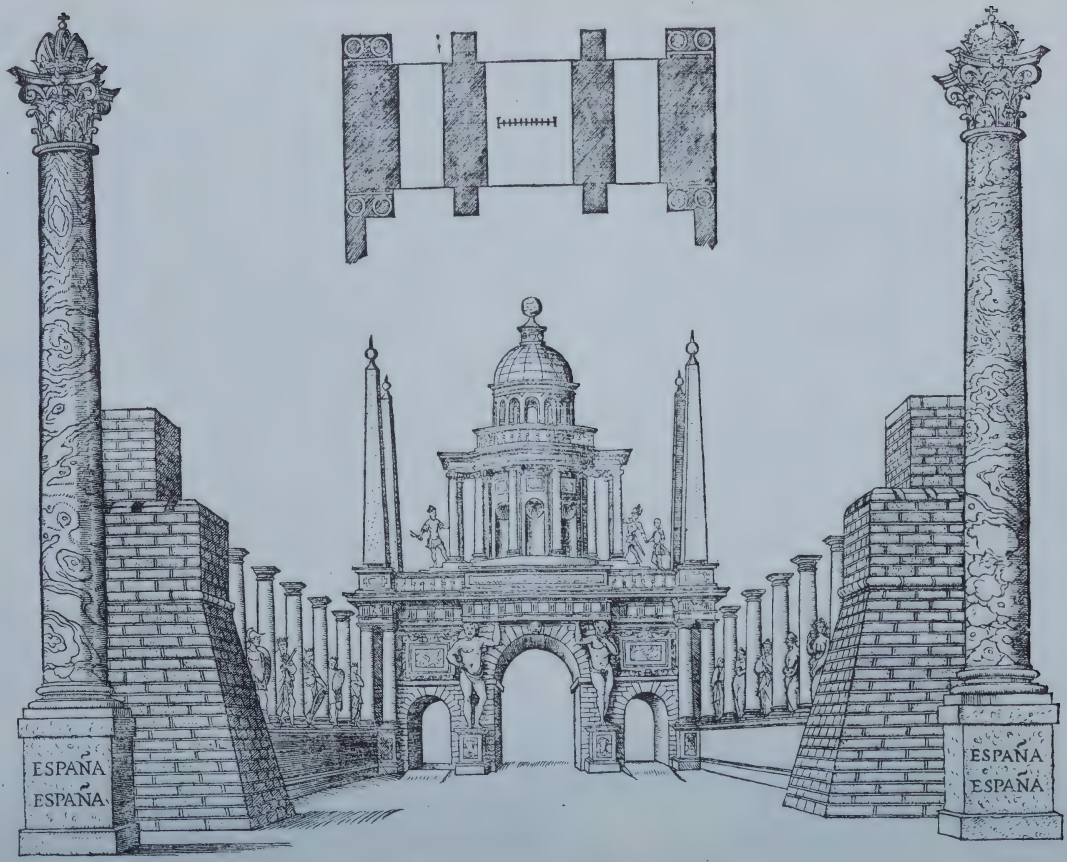
Pierre Coecke. La Vie de la Vierge. Tournai. Cathédrale.

Entrée du prince Philippe à Gand. 1549. IV^e Arc.
Charlemagne proclamant Louis le Pieux héritier de son empire.



Entrée du prince Philippe à Gand. 1549. V^e^ Arc.
Thierry d'Alsace et son fils Philippe.

EIVSDEM ARCVS ICHNOGRAPHIA.



Tota altitudo arcus ped. lxxx. Latitudo ped. lxv. Profund. ped. xxxij

TYPVS HISPANICI HVIVS ARCVS.

F 3

Entrée du prince Philippe à Anvers. Arc triomphal de la Nation espagnole.

Thournier, Kampff, unnd Ritterspiel. Episodes de l'Aventure du Château Ténébreux. (Binche, 1549).

Thournier, Kampff, unnd Ritterspiel. Episodes de l'Aventure du Château Ténébreux. (Binche, 1549).

Divertissement dans la grande salle du palais de Binche, 1549.
Combat des chevaliers et des sauvages. Enlèvement des dames.

Divertissement de Binche. Détail. Combat des chevaliers et des sauvages.
On aperçoit, au fond, Marie de Hongrie, Charles Quint, Eléonore d'Autriche, le prince Philippe.

Jan Jegher. L'Ommegang d'Anvers. 1649.

Pierre Bruegel. Cuisine maigre. Cuisine grasse.

1

2

Van Heemskerck. L'Ommegang de 1561 à Anvers.
1 - Le Monde. **2 - La Richesse.**

3

4

Van Heemskerck. L'Ommegang de 1561 à Anvers.
3 - L'Orgueil. 4 - L'Envie.

5

6

Van Heemskerck. L'Ommegang de 1561 à Anvers.
5 - La Guerre. **6 - La Pauvreté.**

7

8

Van Heemskerck. L'Ommegang de 1561 à Anvers.
7 - L'Humilité. 8 - La Paix.

1

2

Van Heemskerck. Les Victoires de Charles Quint.
1 - Triomphe de l'Empereur. 2 - Capture de François Ier à Paris.

1

Lucas de Heere excud.

Auroræ similis cum sit primæua iuuentus
Ætati merito prime (quæ vindice nullo
Sponte sua sine lege fidem, Rectumq; colebat)
Par erit, esse dedit quibus O Natura beatos.

2

Vt sol in medio splendescit corpore Mundi,
Ipse dies medius dum rerum contrahit vmbras:
Præfore sic iuuenis sese melioribus offert,
Et teneros firmat concepto robore neruos.

L'Ommegang de 1562 à Anvers.

1 - L'Enfance. **2 - La Jeunesse.**

3

Turbidus vt vesper priuatur luminis aura,
Cum piger aurato sensim procedit ab oetha:
Sic miserum curis animum mordacibus angit
Et matura atas, et circumspecta Senectus.

4

Nobis vt in medio curas et corpora soluit
Prostratis terræ membris vis languida Somni:
Sic Mors cuncta vorat, relegunt exordia lucu
Sic Parcæ, Sic Tempus edax, Sic cana Vetustas.

L'Ommegang de 1562 à Anvers.

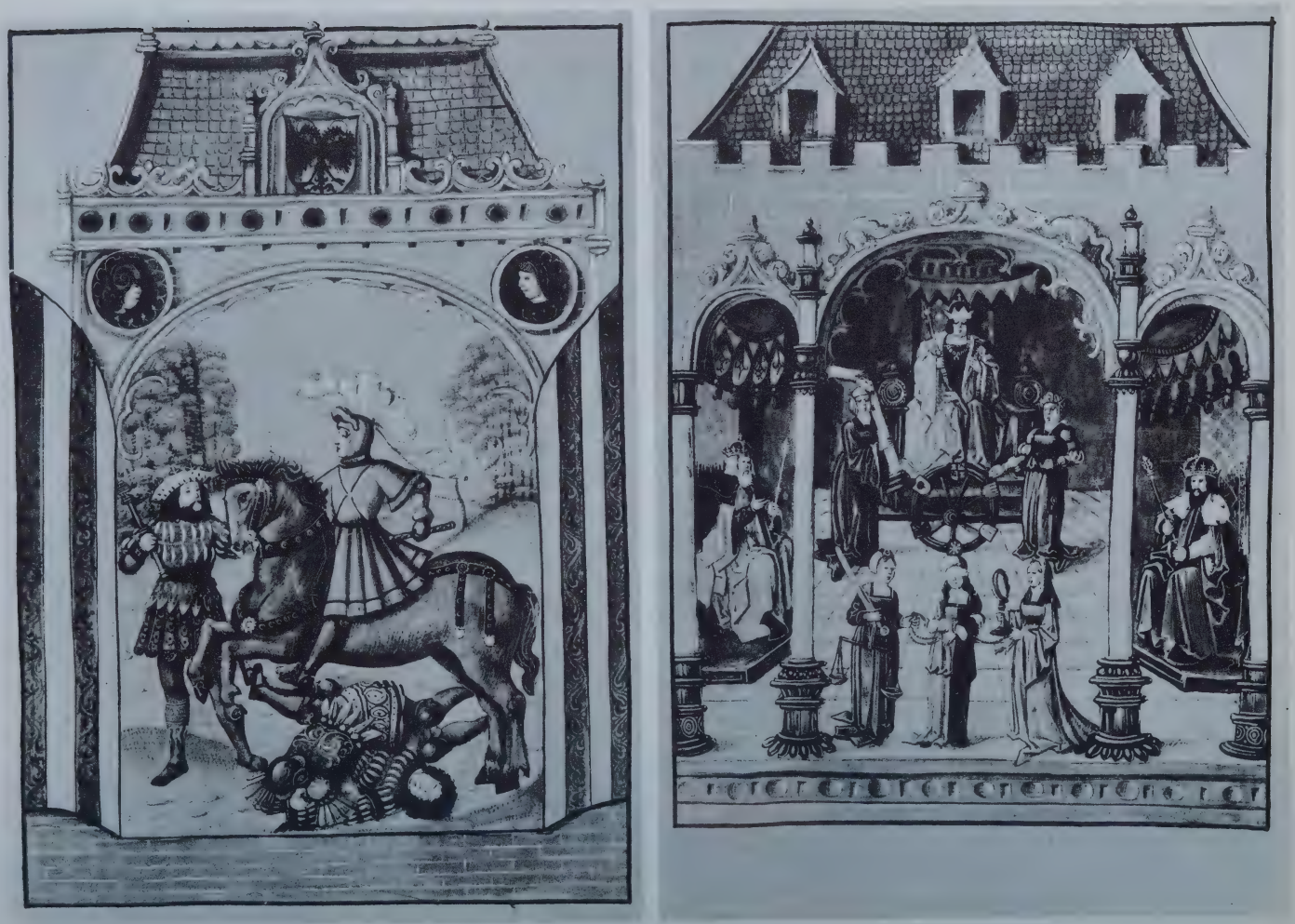
3 - La Vieillesse. **(4 - Triomphe du Temps et de la Mort).**

Pierre Bruegel. Elck ou « Chacun ».

1

2

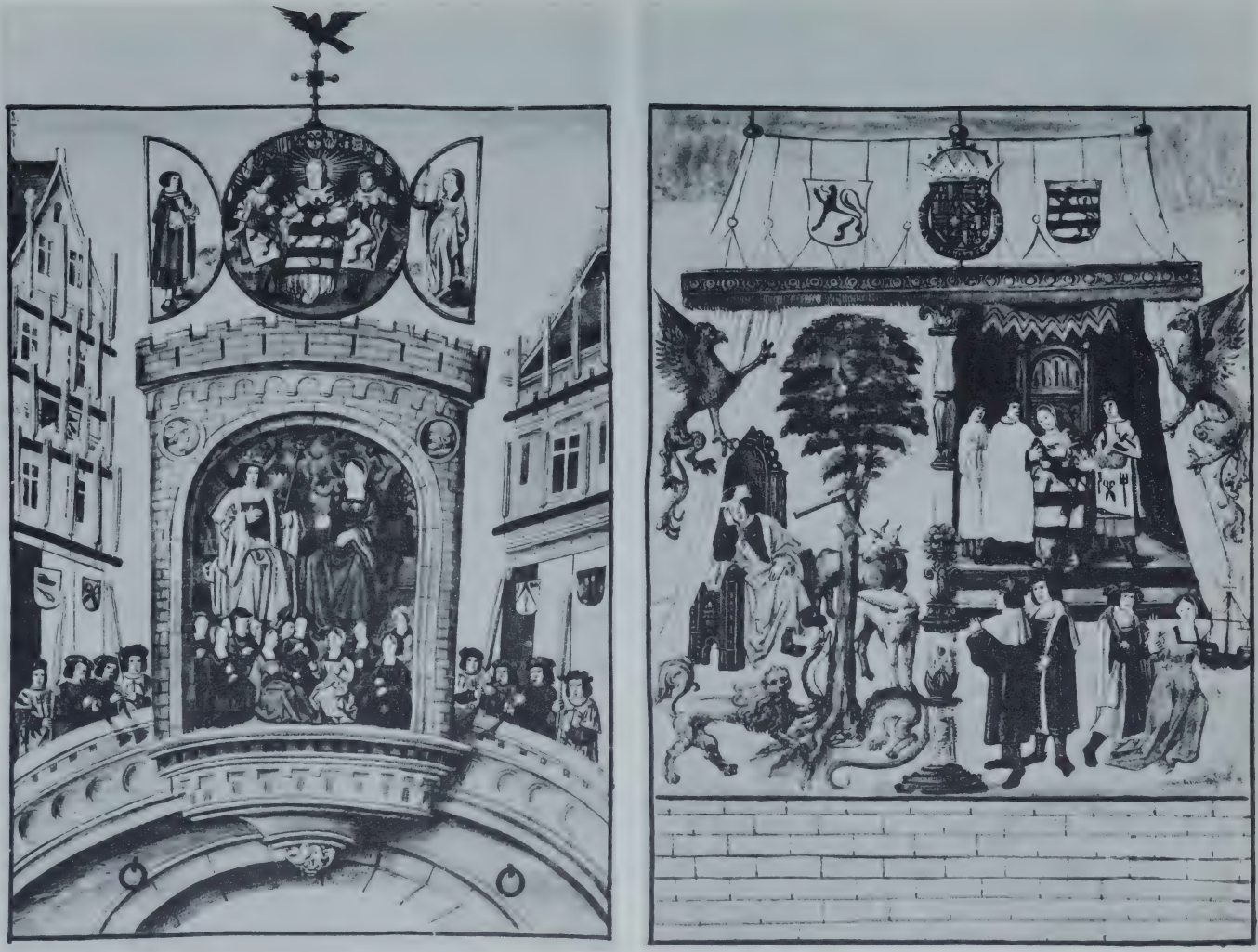
Pierre Bruegel. 1 - La sorcière de Malleghem (détail). 2 - La Fête des Fous (détail).



Entrée du prince Charles. Bruges 1515.

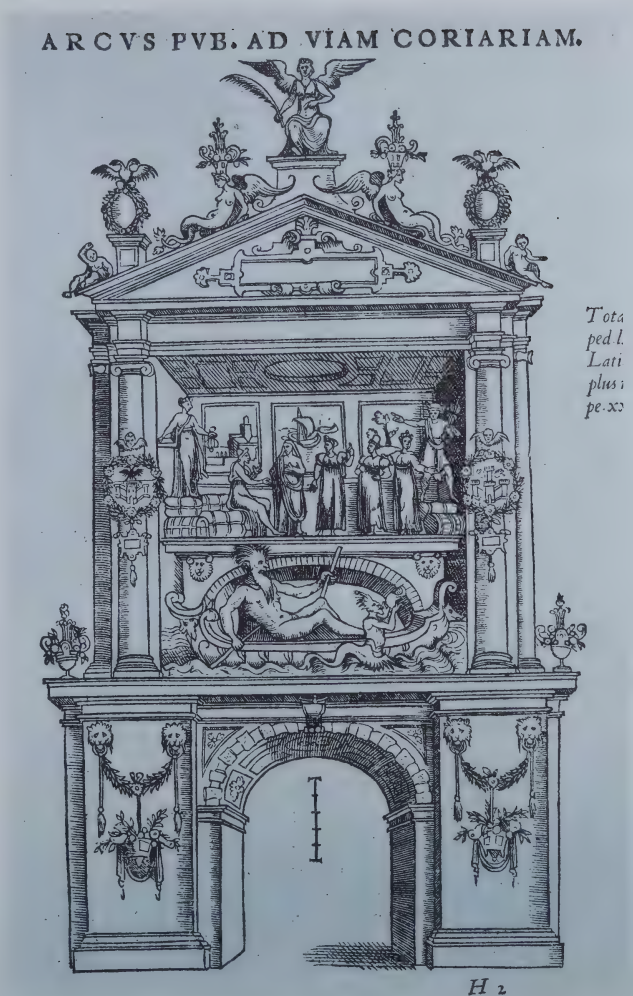
1 - Echafaud de la Hanse : Philippe de Macédoine et Alexandre.

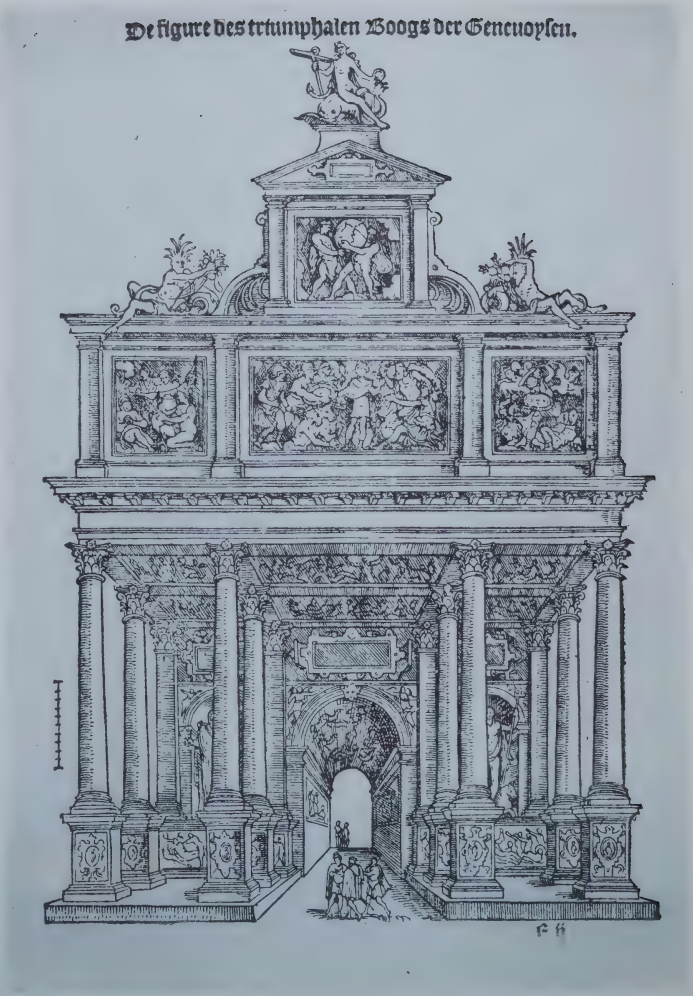
2 - Echafaud des Espagnols : Les Vertus enchaînant la Fortune.



Entrée du prince Charles. Bruges 1515.

1 - Prospérité de Bruges. 2 - Déclin de Bruges (et rêve de Nabuchodonosor).





Entrée du prince Philippe. Anvers 1549.

1 - Arc triomphal de la ville.
(Anvers, Mercure et les Nations étrangères).

2 - Arc de triomphe des Gênois.

Entrée du prince Philippe. Anvers 1549.
Gravure de Frans Floris : Les Géants échelant le Ciel (Arc des Gênois).

Entrée du prince Philippe. Anvers 1549.
Gravure de Frans Floris : La Victoire (Arc des Gênois).

1

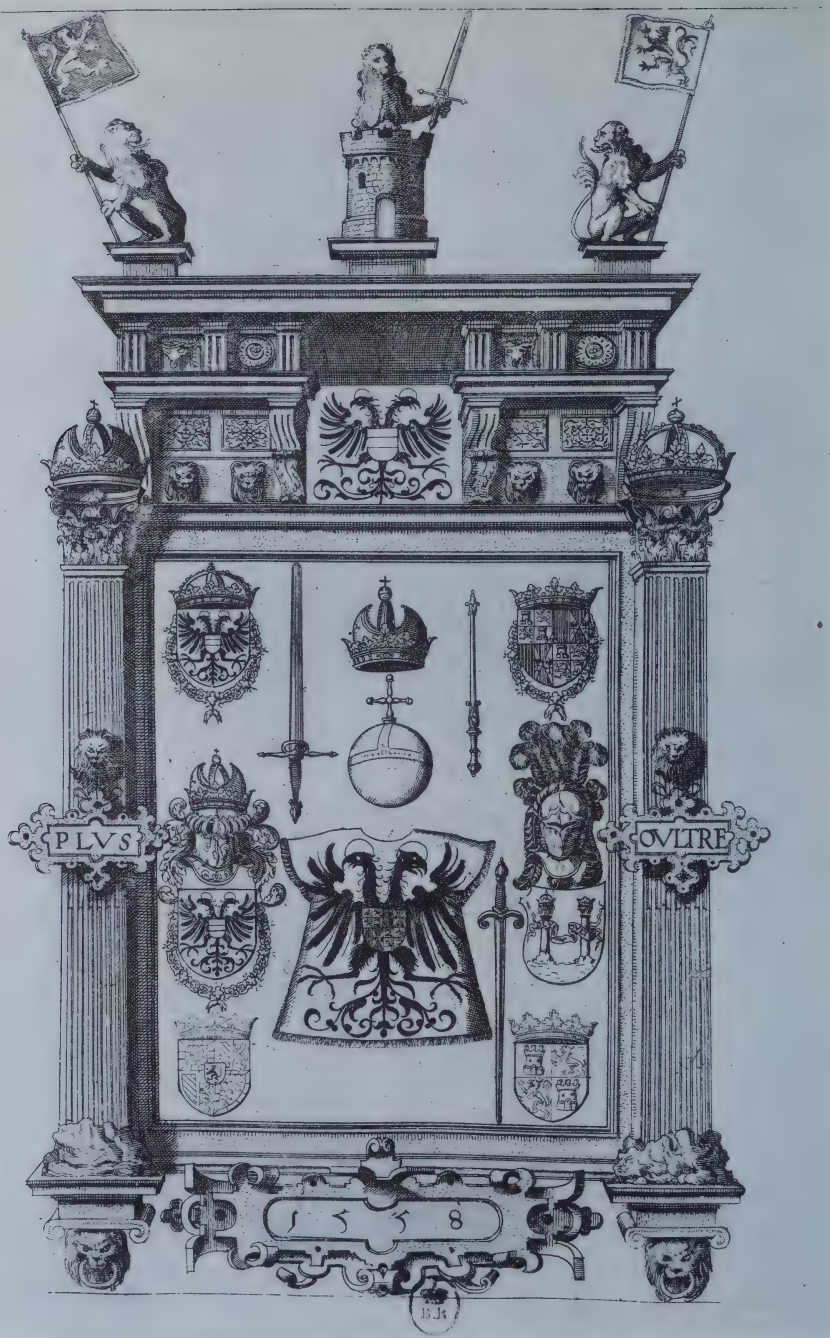
2

1 - Van Heemskerck. Divitum misera sors : La barque de Caron.
2 - H. Hondius. Triomphe de la Mort (l'une des trois planches ajoutées à la Pompe funèbre de Charles Quint).

5

J. et L. van Duetecum - Pompe fu

re de Charles Quint : Le Navire.



J. et L. van Duetecum. Pompe funèbre de Charles Quint.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN JUILLET 1960
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE LOUIS-JEAN À GAP
POUR LE TEXTE
ET PAR LES ATELIERS D'IMPRESSION D'ART
JEAN BRUNISSEN
30, RUE LE BRUN À PARIS, XIII[e]
POUR LES PLANCHES HORS-TEXTE

Dépot légal : 156 — 1960

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
394J16F C002
LES FETES DE LA RENAISSANCE; 1ST ED PARI
2
3 0112 014353301